MIHAI APOSTOLESCU

ION CREANGĂ
ÎNTRE MARI POVESTITORI
AI LUMII

CUVÂNT ÎNAINTE

O discuţie asupra universalităţii unei opere se poate purta în două direcţii. Una bazată pe convingerea prealabilă că opera scriitorului respectiv poate sta cu cinste alături de cea a scriitorilor străini celebri, apropiaţi sau mai depărtaţi în timp şi spaţiu, înrudiţi ca gen, tematică, artă şi tehnică literară. A doua direcţie poate fi determinată de îndoiala că opera în discuţie, deşi pe scară naţională are o valoare ireproşabilă, n-ar putea atinge o treaptă universală. Această poziţie poate fi motivată de tinereţea sau modestia culturii din care face parte scriitorul, de calitatea inspiraţiei care a dat naştere operei, de disproporţia dimensiuninilor fizice, morale şi sociale între scrierea comentată şi celelalte realizări de notorietate universală. La aceasta s-ar mai putea adăuga şi concepţia asupra origiualităţii literar artistice specifice, de necomparat, prin particularităţile lingvistice şi naţionale.

Lucrarea noastră se desfăşoară în prima direcţie şi polemizează cu a doua. În puţine cuvinte, aceasta ar însemna că scriitorul român Ion Creangă, din Humuleştii Neamţului, se aşază pe un piedestal înalt, alături de scriitori de valoare universală. Structura acestei opere prezintă două trăsături fundamentale care o fac să colinde pământul. Una este profunda inspiraţie din folclor, garanţie a autenticităţii creatoare, iar alta este explorarea farmecului amintirii din copilărie, asigurare a unui înalt grad de sinceritate. Aceste două calităţi care structurează lumea basmului şi respectiv a copilăriei sunt indiscutabile repere ale universalităţii.

Prezenţa acestor trăsături fundamentale a determinat răspândirea operei lui I. Creangă în toate limbile pământului.

Proiectarea locului său între marii povestitori ai lumii este o datorie a istoriei şi criticii literare româneşti, precum şi o necesitate resimţită în literatura universală, care-şi caută reperele, înrudirile, în vederea elaborării sintezelor antologice… Fragmentar şi izolat s-a mai încercat valorificarea universalităţii operei lui Creangă. Unii au identificat această esenţă însă, cu precădere, în farmecul unic al Poveştilor şi Amintirilor din copilărie, cuprins în limbajul specific

paremiologic, „regional” sau doar apropiat al ţăranului român. Alţii s-au oprit asupra umorului ca modalitate reprezentativă însuşită, dar netransfigurată, spun ei, a hazului şi optimismului popular. Sunt cercetători care reduc aria universalităţii la indicele traducerilor, dar sunt şi dintre aceia care nu-i acordă nicio importanţă, socotindu-l o rezultantă a unei bune sau rele politici culturale peste hotare. În sfârşit, există critici care resping sau suspectează orice apropiere de un autor străin, considerând că opera literară este o unitate artistică intransmisibilă şi incomparabilă. Abordând dezbaterea comparatistă în demonstrarea caracterului universal al operei lui Ion

Creangă, nu vom face desigur din aceasta un instrument de nivelare şi negare a virtualităţilor specifice creatoare ale personalităţilor artistice comparate. Dimpotrivă, ne vom strădui să eliminăm corespondenţele sterile şi generalizante, punând în valoare numai pe cele concrete şi proprii care să reliefeze asemănări şi deosebiri semnificative.

Astăzi obiectul literaturii comparate a fost considerabil lărgit, depăşind conceptul „relaţiilor” între literaturile naţionale şi particulare, în modul cum a fost gândit de Guyard în manualul său de literatură comparată din 1961. Pe lângă contacte între literaturi, noile cercetări admit că literatura comparată poate avea ca obiect paralelisme între curente, şcoli, specii, genuri literare şi scriitori, opere cu structuri analoage, fără să se simtă necesitatea stabilirii de înrudiri directe sau intermediare, constatându-se corespondenţe între fenomene literare „foarte depărtate în timp şi spaţiu”, cum susţine fitiemble. Evident, privind lucrurile astfel, termenul de „relaţii” între literaturi devine nesatisfăcător, iar înlocuirea lui de către exegetul comparatist român Al. Dima cu acela de „raporturi” a apărut indispensabilă, deoarece noua noţiune are o arie mai cuprinzătoare. Prin ea se înţelege că între literaturi există relaţii şi contacte, dar şi paralelisme, analogii, raporturi de neexplicat prin influenţe nivelatoare sau catalitice. Structuri şi trăsături noi au fost descoperite între fenomene independente unele de altele, pentru a căror descriere şi explicare nu mai satisfac vechile procedee de analiză a contactelor dintre literaturi, nemaiexistând factorii emiţători, receptori şi transmiţători. Obiectul literaturii comparate devine astfel nu numai dominant istoric, ci capătă un aspect sistematic.

Paralelismele dintre Creangă şi rapsozii din folclor, culegătorii

de basme români şi străini, romancierii populari, povestitorii de mitice legende se înscriu în această înţelegere sistematică a obiectului literaturii comparate. Similitudinile sau deosebirile dintre fenomenele îndepărtate în timp şi spaţiu, raporturile dintre opere nu presupun efectele unor relaţii sau contacte, înrâuriri directe sau mediate, ci stabilirea unor structuri sau trăsături analoage. Un astfel de studiu nu înseamnă eliminarea cercetării comparative a „temelor, tipurilor şi legendelor" detaliate în situaţii tipice, subiecte, locuri, obiceiuri, caractere umane specifice, atitudini sociale sau potrivnice lor, personaje cu trăsături tipice sau particulare, mituri sau legende. În fond, tematica presupune recrearea realităţii, iar selectarea ei indică o preferinţă, o aderenţă semnificativă a operei. Nu trebuie uitat că studiul comparativ se desfăşoară între opere literare şi nimic din ceea ce le este propriu nu se cuvine să fie neglijat. Comparatişti mai noi (Wallek, Warren, Étiemble) au îndreptat studiile lor spre cercetarea raporturilor dintre conţinuturile lingvistice şi dintre procedeele artistice folosite în creaţiile literare. Expresivitatea estetică oferă un câmp vast de comparare, cu toate piedicile impuse de specificitatea limbii sau de originalitatea artistică. Din momentul în care comparatismul şi teoreticienii săi au căzut de jeord asupra existenţei afinităţilor între opere şi scriitori iviţi în spaţii geografice deosebite şi epoci diferite, îndepărtate unele de altele, fără să fie necesară considerarea jocului de influenţe şi înrâuriri, s-a deschis larg poarta valorificărilor literare. Paralelismul a devenit astfel o metodă curentă a comparatismului, folosită cu multă eficacitate în literaturile spaţiului european şi ou rezultate asemănătoare dincolo de acest spaţiu. Aceasta şi-a dovedit o dată mai mult utilitatea pentru valori literare cuprinse în culturi în afara inelului occidental şi care nu au avantajul unei limbi de circulaţie internaţională. Se descoperă astfel, nu numai opere noi, necunoscute din pricina acestui neajuns, dar şi valori incontestabile care-şi cer dreptul de intrare în conştiinţa literară universală.

Fireşte că integrarea literaturii române în spaţiul european este avantajată de însăşi romanitatea culturii noastre. Ei nu-i lipsesc factorii unităţii europene, de la cei mai generali, enumeraţi de Paul Valéry (preexistenţa culturii latine, a celei greceşti şi creştinismul) până la cei mai specifici implicaţi în plan politic şi economic. Aceşti factori de unitate europeană determină o ambianţă culturală, unde

orice comparare între literaturi, opere şi autori devine posibilă. Analogia apare astfel ca instrumentul cel mai sigur în vederea unei creşteri a valenţelor de valorificare pe scară universală. Totodată, analogia îşi afirmă utilitatea în determinarea aspectului specific al operei comparate, specificitate descoperită de asemănări, deosebiri, sinteze. Aceşti factori au în spatele lor şi în sprijin direct secole de exprimare a unei conştiinţe populare, făuritoare de cultură. Analogia descoperă acea originalitate naţională care leagănă geniile artistice de la naştere până la moarte şi dincolo de ea, până la conştiinţa posterităţii. Devenită obligaţie ştiinţifică, definirea originalităţii unor literaturi, opere, autori, netezeşte intrarea senină sub cupola universalităţii.

Pe acest fundal de consideraţii comparatiste se proiectează afinităţile dintre I. Creangă şi alţi povestitori ai spaţiului european. Dintru început trebuie spus că, deşi s-a vorbit deseori de originalitatea creatoare a povestitorului nostru, apropierile de scriitorii străini s-au făcut ocazional, prin raportări expeditive, înserări disparate, păcătuind prin generalitate sau erori intuitive. Pornite totuşi din respectul faţă de operă şi creatorul ei, cu tot impresionismul lor critic şi subiectivismul lor în judecăţile de valoare, insuficient fondate, aceste mărturii vor trebui reunite şi confruntate, raportate la stadiul actual al cercetărilor despre opera lui Creangă şi a povestitorilor cu care a fost comparat.

Acest fond pozitiv de aprecieri şi perspective de lucru ne obligă la paralele analitice care să scoată în evidenţă deosebirile existente între arta lui Creangă şi cea a povestitorilor străini, descoperind conceptele de individualizare artistică. Nu este în intenţia noastră de a produce identificări care să ridice artificial pe Creangă la nivelul „invidiabil” al unui Perrault, Grimm.

Andersen sau Rabelais, şi nici de a construi schelele unei ierarhizări care să dărâme unul sau altul din idoli, pe soclul căruia să se ridice bronzul Creangă. Comparaţia se va strădui să reliefeze direcţiile şi mijloacele epice care caracterizează operele acestor scriitori în dublu scop: pe de o parte, pentru a contura originalitatea artistică a povestitorului nostru, iar pe de altă parte, pentru a clarifica locul ocupat de Ion Creangă în literatura universală a spaţiului european.

Compararea înţeleasă de noi nu cunoaşte limite temporale şi spaţiale. Ea nu se bazează pe conturări geografice sau aşezări în timp,

nu presupune înrâuriri directe sau indirecte, ci încearcă să fundamenteze apropieri sau afinităţi între personalităţile creatoare rezultate din coordonatele operelor, conţinutului de idei sau procedeelor artistice folosite. Comparaţiile se vor organiza pe parcurs în jurul unor concepte în scopul grupării paralelismelor. Aşa, de pildă, cu cât ne depărtăm de veacul al XIX-lea, comparaţia va trebui să ţină seama în mai mică măsură de modalitatea folosirii tradiţiei folclorice. Raportul dintre aceasta şi coordonatele artistice se subţiază. Substanţa basmului se estompează şi se insinuează în astfel de măsură, încât fantasticul popular este tratat de povestitori din ce în ce mai realist. În asemenea condiţii, comparaţia este obligată să se restrângă la mijloacele artistice. Considerând mai profitabilă această cale pentru studiul nostru, ca şi pentru imaginea finală a originalităţii şi universalităţii lui Creangă, vom începe comparaţia cu povestitorii veacului al XIX-lea. Această modalitate de prezentare ne dă sentimentul că vom recolta mai multe rezultate mergând pe traiectoria: folclor, culegători de basme români şi străini, povestitori ai veacului apropiat: Grimm, Andersen, Schmidt, pentru a ajunge

Ia Perrault, reprezentantul veacului al XVII-lea, şi Rabelais, reprezentantul secolului al XVI-lea, decât dacă am alege calea istorică, cronologică.

Cercetarea noastră nu va ignora diversele dezbateri în legătură cu apartenenţa folclorică a operei lui Creangă şi a celor comparaţi cu el; nu vom trece cu vederea nici părerile critice cu privire la tematica şi mijloacele artistice ale povestitorului nostru. Pentru a ne feri de meandre episodice am vrea să precizăm însă că cercetarea de faţă încearcă să îndrumeze paralelismele, analogiile numai în trei ipostaze importante. Prima ar fi stabilirea distanţei dintre basmul Creangă şi cel autentic folcloric, cules prin mijloace mecanice de imprimare, rostit de acei naratori care n-au depăşit situaţia de transmiţători orali, talentaţi sau mai puţin înzestraţi; a doua ar urma să profileze asemănările şi deosebirile dintre poveştile lui Creangă şi variantele ipotetice culese de iubitorii de folclor românesc, care au fixat pentru prima oară, în scris, basmul oral, devenind ci înşişi mai mult sau mai puţin naratori populari. Ultima cale aleasă oferă confruntarea posibilă a artistului moldovean cu plăsmuitori de basme sau romancieri populari intraţi de multă vreme în conştiinţa literaturii universale. În această a treia ipostază, un spaţiu confortabil ocupă paralelismul dintre structurile

artistice ale operei lui Ion Creangă şi cele ale operei lui Fr. Rabelais... Ţelul acestei explorări comparatiste – departe de a fi epuizată – este, pe de o parte, de a arunca, pe o cale deosebită şi cu mijloace noi, o lumină mai vie asupra structurii artistice a operei lui Ion Creangă, iar pe de altă parte, de a contribui la stabilirea locului său de povestitor universal între prozatorii intraţi de mult în patrimoniul literaturii răspândite pe toate meridianele lumii.

Mai 1978

I – ORIGINALITATEA LUI CREANGA

ŞI VARIANTELE FOLCLORICE

Ceea ce izbeşte în primul rând în fenomenul folcloric este lipsa lui de fixitate. Este valabilă şi astăzi constatarea lui

Haşdeu că atât literatura orală, cât şi cea scrisă nu se repetă, chiar în rostirea aceluiaşi povestitor), ci necontenit se transformă. Prototipul unei poveşti este greu de identificat. Am putea spune că toţi culegătorii nu dau la iveală decât variante. Culegerea acestora a cunoscut mai multe trepte, literatura populară impunându-se prin frumuseţe şi caracterul ei reprezentativ pentru sufletul unui popor.

Primii culegători au fost împinşi în acţiunea lor de anumite impresii estetice, dar şi de sentimente patriotice.

Aceasta a fost şcoala Alecsandri. Ea a fost animată de scoaterea din tezaurul folcloric a acelor realizări frumoase şi semnificative pentru originalitatea morală a poporului nostru. Cercetători mai noi au arătat că îndreptările aduse acestora nu sunt esenţiale. Ele au constat în „înlăturarea unor incongruenţe şi poate şchiopătări de ritm pe baza altor variante, operaţie pe care cântăreţul popular însuşi o face oral şi spontan” 1. Această constatare este de o extremă importanţă pentru culegătorul Alecsandri. Ea stabileşte în mod ştiinţific că autenticitatea creaţiilor epice şi lirice, culese de el, nu este ştirbită, că „îndreptările”.

lui sunt variante, iar poetul le-a adoptat ca forme superioare în rostirea altor rapsozi populari.

Note:

1 I.C. Chiţimia, Folclorişti şi folcloristica românească, Ed.

Ac. R.S.R., 1968, p. 23.

A urmat apoi şcoala Haşdeu, care a accentuat spiritul ştiinţific în care trebuie să fie făcute culegerile. Exactitatea a devenit principiul fundamental, iar culegerea a căpătat un caracter mai larg, etnografic. Existenţa în sine a variantelor este respectată, fără tendinţa de a

ajunge la un prototip de frumuseţe. Culegerile sunt însă tot literare, neexcluzând adaosuri sau omisiuni, îndreptări.

La începutul secolului al XX-lea, literatura populară a devenit obiect de studiu lingvistic. A apărut astfel – tot pentru respectarea principiului exactităţii – notarea cu semne diacritice, în scopul de a se fixa cât mai exact graiul în care sunt rostite speciile literaturii populare.

Această notare însă suferă şi ea influenţa subiectului ascultător. Pentru înlăturarea acestor imperfecţiuni, azi se recurge la mijloace mecanice de înregistrare, care nu pierd intenţiile, tonalităţile, inflexiunile rostirii autentice. Aceste înregistrări sunt apoi fixate, fireşte, diacritic, dar dau o imagine mai fidelă a producţiei populare, ca manifestare naturală şi lingvistică. Am amintit aceste sisteme de notare pentru că basmul Creangă a fost comparat şi identificat cu asemenea basme autentice, rezultate din ultimul

Sistem de fixare.

1. Ovidiu Bârlea a avut ideea de a urmări oglindirea mijloacelor stilistice din aceste „manifestări naturale” folclorice în poveştile lui Creangă. În încheierea comparaţiei întreprinse, Ovidiu Bârlea ajunge la următoarea concluzie:

„Pus alături de povestitorii populari în forma lor autentică de manifestare, Creangă se arată a fi mult mai apro Diat de aceştia de cum se credea până acum. Fondul, mijloacele de expresie le sunt comune, atât că Creangă le abordează ou metoda de realizare a literaturii scrise, fiind pe alocuri şi tributar limbii literare scrise1”.

Identificările care l-au preocupat pe autor constituie un pas important în cunoaşterea operei lui Creangă. Se dezvăluie cu mai multă preciziie ce datorează povestitorul fondului popular, datorie asupra căreia se făceau reflecţii generale, pornite fie dintr-o cunoaştere aproxima-Note:

1 Ovidiu Bârlea, Poveştile lui Creangă, E.P.L., 1967, p. 229.

tivă, fie dintr-o atitudine simpatetic apologetică a folclorului. De acord cu autorul că „opera lui Ion Creangă nu pierde nimic prin aceste identificări”, că „soclul” ei devine mai puternic. Abordarea însă a fondului şi mijloacelor de expresie cu „metoda de realizare a literaturii sorise” nu este numai „atât”, oi este toată arta lui Creangă, este ceea ce îl deosebeşte de producţiile anonime. Se semnalează că scrisul lui Creangă este „mult mai apropiat”.

de povestitorii populari autentici „de cum se credea până acum". Nu se demonstrează însă modalitatea cultă din unghiul căreia este abordat fenomenul popular, acea „fineţe" şi „i nac ce sibilitate „de care vorbea G. Ibrăileanu, acea „interpretare a observaţiei" şi „acea extragere a înţelesului fundamental al vieţii", intuite de George Călinescu. Constatăm elementele comune între mijloacele de expresie autentic populare şi mijloacele de expresie culte, dar nu sunt evidente pentru noi cele necomune, acele mijloace oare diferenţiază eposul popular de scrisul lui

Creangă. Cercetarea trebuie să înceapă de aici înainte, căci numai astfel vom putea distinge aportul genial care distanţează pe scriitorul Ion Creangă de povestitorul autentic oral-Separarea netă a „abordării" de faptul „mimării" şi despărţirea acesteia din urmă de „creaţie", stabilirea coeficientului de participare a artistului Creangă, iată ce trebuie să ne preocupe.

Din reconsiderarea „impresiilor" asupra farmecului poveştilor Ieui Creangă, din revizuirea „certitudinilor critice" de până acum, se constată un elogiu unanim. Acesta tinde să se împartă însă între farmecul natural folcloric şi opera cultă; între povestitorul oral, folcloristul mim, povestitor cult şi geniu creator.

Analiza concluziilor lui Ovidiu Bârlea impune cel puţin trei obiecţii. Prima ar fi că variantele descoperite nu par a fi şi cele auzite de Creangă; a doua că identificările sale suferă de parţialitate, semnalate fiind în oralităţi folclorice neasemănătoare, iar în al treilea rând, s-ar putea obiecta că asupra multor „variante" folclorice planează bănuiala – asupra unora chiar certitudinea – că sunt variante ale poveştilor lui Creangă, intrate în folclor, ele fiind culese mai târziu, după tipărirea şi difuzarea operei sale.

Concluziile lui Bârlea sunt categorice, prea categorice am spune, şi susceptibile de confuzii. El spune că „poveştile lui Creangă, aşa cum sunt sorise", se vădesc a fi mult mai apropiate de autenticul folcloric, decât culegerile celor care afirmă că au făcut operă folclorică. Iar mai departe că rezumatele (bine că „rezumatele", şi nu „aşa cum au fost scrise") poveştilor lui Ion Creangă, puse alături de cele sigur autentice, culese cu mijloace tehnice, nu trădează niciun adaos de al scriitorului, aşa cum se observă ou uşurinţă la un N.D. Popescu, Elena Sevastos, iar cercetarea folclorică a dovedit abateri şi la un Ion Pop

Reteganul (aluzia se face, probabil, la notaţiile critice din

Estetica basmului de G. Călinescu), ca să nu mai amintim de mulţimea prelucrătorilor de basme care au umplut din abundenţă paginile revistelor şi cărţilor pentru copii

(op. cit., p. 233). Şi, în elanul de a dovedi că Ion Creangă n-a adăugat nimic poveştilor auzite, aflăm că nu este vorba numai de rezumate, ci şi de stilul poveştilor sale t

„Creangă e de asemenea mult mai apropiat de autenticul popular, decât ceilalţi culegători de poveşti care le-au transpus în stilul elaborat de ei” (Ibidem).

Afirmaţia este cel puţin hazardată. Înţelegem că aceşti culegători au transpus poveşti „într-un stil elaborat de ei”, pe când Creangă nu a „elaborat un stil”, fiind „autentic folcloric”, ca Eminescu în poveştile culese (Călin nebunul, Frumoasa lumii, Borta vântului, Vasile – finul lui Dumnezeu) sau ca Ştefan Tuţescu (Taina ăluia), nedepăşit decât de notele stenografiate întocmite de I. A.

Candrea, Densuşeanu şi Th. Speranţia (Graiul nostru).

Lui Ovidiu Bârlea nu i se pare că merge prea departe cu aşezarea lui Creangă la „înălţimea” lui Ştefan Tuţescu, căci are un termen cremene de comparaţie: pe Mihai

Eminescu. O observaţie simplă răstoarnă însă această concluzie. Culegerile lui Eminescu nu pot fi socotite de nimeni acte finite artistic. Acestea sunt numai nişte documente folclorice în care Eminescu a ţinut să fie cât mai autentic, interesându-l, pe lângă motivul literar, şi particularităţile lingvistice. Sunt nişte piese nefasonate, faze primare ale actului creator.

Nu se poate spune fireşte acelaşi lucru despre poveştile lui Creangă. Dintr-o asemenea cursă Ovidiu Bârlea vrea să scape cu o abilitate. El pune totul pe seama ambivalenţei conştiinţei literare. Unele poveşti sau cântece au fost sorise cu conştiinţa didactico-literară, iar altele au fost scrise cu conştiinţa că se face operă literară. Care sunt unele şi care sunt altele nu ni se mai spune. Poveşti scrise cu conştiinţa didactico-literară nu recunoaştem decât Inul şi cămeşa, Acul şi barosul, Cinci pini sau cântecul

La olteni. Acestea însă nici nu pot fi luate în discuţie în consideraţiile asupra operei lui Creangă. G. Ibrăileanu le regretă, pe bună dreptate, lipite editorial de fermecătoarele Poveşti şi Amintiri... Se vede bine în aceste lucrări, însă, nu „autenticul folcloric”, ci că sunt „făcute”, anume construite pentru munca de învăţător cu care se

îndeletnicea practic, în viaţa de toate zilele, mare povestitor. În faţa acestor lucrări de circumstanţă, ocazionale, am putea spune, rămâne evident că întreaga (atât de zdrobitoare este majoritatea!) operă a lui Creangă este produsul unei conştiinţe de artist literar. Prin propria particularizare.

Ovidiu Bârlea este condus logic spre negarea tezei susţinute.

Pasiunea autenticităţii îl duce pe acest cercetător şi la alte concluzii, ce trebuie examinate-El spune cu seninătate că: „dat fiind gradul ridicat de autenticitate, poveştile sunt şi colecţie folclorică". Două sunt argumentele sale. Întâi: pentru că „au intrat de mult (datorită traducerilor: Mite Kremnitz, P. Broşteanu, Jules Brün, Gustav

Weigand etc.) în circuitul internaţional al cercetărilor, specialiştilor străini, fiind până acum cele mai cunoscute basme româneşti cunoscute (sic) peste hotare". În al doilea rând, „şi pentru că ar fi absurd şi neştiinţific ca o seamă de colecţii – ale lui N.D. Popescu, E. Sevastos.

Ion Pop Reteganul, I. Bota – care au o doză mai mică de autenticitate să fie socotite culegeri de folclor şi să se refuze această calitate Poveştilor lui Ion Creangă".

Numai o conştiinţă apologetic folclorică se poate simţi îndurerată de lipsa acestui panaş glorios la opera lui

Creangă. Faptul că poveştile lui au fost incluse în cercetările folcloriştilor străini (nu singurele şi nici primele, cum se poate vedea) este explicabil. Aceste poveşti au fost traduse datorită valorii lor literare, recunoscută aici în ţară, şi datorită nu autenticităţii lor. Folcloriştii străini au depistat în poveştile lui Creangă numai motivele narate pe care le-au catalogat şi tipizat. Au ignorat faptul că aceste poveşti au autor şi că se află în faţa unei opere culte de esenţă populară. Dincolo de existenţei acestor motive, arta lui Creangă n-a mai interesat. Dar poveştile lui Creangă nu se pot reduce numai la funcţia de depozitare a unor motive folclorice. Este desigur ceva mai mult. Şi atunci fără sens este şi a ridica la rangul de argument de valoare atenţia unor cercetători străini faţă de poveştile lui Creangă, pentru a se atribui scriitorului calitatea de folclorist. Dacă cercetătorii enumeraţi ar fi studiat motivele folclorice în poezia lui Eminescu, nu înseamnă că poezia eminesciană este folclor şi Eminescu folclorist-Explicabilă este de asemenea gloria folclorică a culegătorilor de literatură populară. Aceştia nu aspiră decât să înfăţişeze fenomenul

popular, să-l fixeze în scris, aşa cum l – au găsit în circuitul oral. Faptul că ei au înlăturat unele incongruenţe, au adăugat unele fraze necesare pentru o înţelegere mai largă a unei reproducţii populare, prea locală sau, pe alocuri, ininteligibilă, nu trebuie să ne ducă la concluzia denaturării, a lipsei de autenticitate a culegerilor realizate. Gloria acestor îndrăgostiţi de folclor, autentici, sau mai puţin autentici, mai talentaţi sau mai puţin talentaţi, respectabilă în sine, nu este necesar să fie extinsă asupra lui Creangă sau alăturată gloriei sale de artist.

Această râvnă de a face din Creangă, totuşi, un folclorist duce la una din cele mai grave consecinţe. Atribuirea acestei calităţi medorite şi fără necesitate continuă să fixeze pe Creangă în conştiinţa universală ca folclorist, şi nu ca artist. Pentru că, să fim drepţi, toate celelalte oscilante observaţii despre „cazul Creangă", despre „aspectele contradictorii paradoxale", despre povestitorul „unic în literatura noastră, se pare (sic) şi în literatura universală".

sunt neconvingătoare, când cercetătorul O. Bârlea afirmă despre Creangă că „este scriitorul cel mai lipsit de originalitate în ceea ce priveşte fondul, fabulaţia propriu-zisă".

Pe drum autorul a pierdut cealaltă negaţie în ceea ce priveşte mijloacele artistice, care, de dragul absolutizării autenticului, ar fi fost tot atât de lipsite de originalitate.

Studiul lui O. Bârlea adânceşte, dar şi absolutizează, ceea ce este autentic în poveştile Creangă, fără a scoate în evidenţă factorii artei culte prin care fenomenul folcloric este metamorfozat, personalizat artistic. Elementele comune artei populare şi artei culte au fost socotite ca aparţinând numai folclorului. Pasiunea absolutizării autenticităţii a neglijat intuirea actului creator cult în opera lui Creangă, ajungându-se până la contestarea originalităţii sale artistice.

Exagerările trebuie să fie returnate în retorta echilibrului şi adevărului. Discuţia asupra originalităţii lui Ion Creangă trebuie reexaminată de acolo de unde au început primele semne ale contestării, şi anume de la raportarea poveştilor sale la variantele folclorice.

2. Să luăm, de pildă, pentru dezbaterea noastră, cazul

Harap Alb. Pentru acest basm, Ovidiu Bârlea (op. cit., p.

65) propune 16 variante, contestând, pe drept cuvânt, pe cele şase, citate de L. Şeineanu, apoi de Jean Boutiere, ca şi varianta Chelten din colecţia Schulerus, ca aparţinând altui tip de basm (Omul cu

florile). Toate cele 16

variante propuse sunt, constată Ovidiu Bârlea, „ulterioare basmului Creangă”. Prin urmare, dacă, prin bunăvoinţă, nu le socotim ecouri ale poveştii Creangă (cum se adevereşte, de altfel, pentru multe din variante), ele prezintă cu toate acestea altoiri livreşti peste varianta locală, orală, sau chiar substituiri parţiale, sau totale de momente.

În acest caz, este greu de distins ce aparţine variantei locale şi ce aparţine poveştii lui Creangă, ce adaugă, parazitar, rapsodul popular însuşi, când povesteşte prima oară, a doua oară sau a noua oară. Naratorul popular nu se simte obligat şi nici nu poate să reproducă versiunea întocmai, aşa cum a auzit-o el de la înaintaşul său, după cum nu se simte obligat, şi nici nu poate, s-o reproducă exact cum a spus-o în altă împrejurare sau după un interval de timp oarecare. Aşa se face că variantele prezintă particularităţi, unele destul de bizare, în raport cu basmul Creangă. Nu trebuie să ne mire, aşadar, că în unele variante acţiunea se desfăşoară numai la curtea unchiului, şi nu şi la cea a împăratului hain cu fată de măritat;

În altele, eroul se căsătoreşte cu verişoara lui, neţinându-se seama de ortodoxe canoane etice; uneori eroul este fată şi pe parcurs îşi schimbă sexul; alteori, spânul e

„Spânz”, adică fără mustaţă, dar cu barbă roşie, om, prin urmare, de două ori însemnat şi de două ori primejdios, iar pentru a sublinia şi mai mult structura infernală, este înlocuit cu „dracul însuşi”. În toate variantele, fata peţită este simbolul purităţii, fiind însăşi Ileana Cosânzeana.

„Mândra lumii”, fata unuia din împăraţi sau fata unei simple babe, nu o „farmazoană”, un amestec de smeoaică şi Ileană Cosânzeană, ca la Creangă. Ajutoarele eroului sunt animale (adăugite, reduse şi cu funcţii nediferenţiate), iar când acestea sunt nişte bizari uriaşi, ele se cheamă: Setilă, Fomilă, Lungilă, Gheţilă, Ochilă – fără originala fiinţă tridimensionată fantastic, Păsări-Lăţi-Lungilă. Uriaşii, cu denumirile lor, sunt apariţii aproximative, şi nu identice cu cele folosite de Creangă.

O mai mare fidelitate a humuleşteanului faţă de eposul popular ar trebui căutată, poate, în variantele răspândite pe un teritoriu mai restrâns, şi anume cam pe unde a copilărit povestitorul nostru. Această ipoteză se cere şi ea analizată.

Ovidiu Bârlea scrie, vorbind de variante, că basmul

Harap Alb „este întrucâtva puţin răspândit”, deşi se referă la variante culese în: Oradea, Hunedoara, Muscel.

Oaş, Sighet şi chiar în Epir. Analiza variantelor locale (ca să le spunem aşa) produce însă nedumeriri. Din cele şapte publicate, numai trei sunt atestate prin împrejurimile locului de baştină al lui Creangă, iar acestea sunt „sumare” sau „îmbinate cu alte tipuri”, spune O. Bârlea. Pe fiul de împărat (care nu se cheamă Harap Alb) îl ajută numai animalele recunoscătoare (nici vorbă de cei cinci prieteni uriaşi), iar fata împăratului este „Mândra lumii” (nu o farmazoană) care, pe deasupra, este şi prinsă furând mere. Variantele locale sunt îndepărtate deci de basmul complex al lui Creangă şi niciuna din ele nu prezintă măcar o identitate de schemă. Dacă asemenea diferenţe sunt minimalizate, putem spune că variantele acestea, fiind culese ulterior, sunt susceptibile de a fi contaminate cu basmul Creangă. Dar investigaţia poate continua. Din variantele nepublicate una este culeasă în 1953 din Fundu-Moldovei – Câmpu-lung şi numai două sunt culese din împrejurimile Târgului Neamţ (Baboeşti şi Stânca). Cea culeasă din Fundu-Moldovei „e mai apropiată de cea a povestitorului humuleştean”, spune Ovidiu Bârlea. Dar tot acest cercetător al variantelor spune că „pare o versiune diminuată” a poveştii Creangă, că „întăreşte presupunerea unei filiaţii din varianta (sic) Creangă”, că

„S-ar putea cel mult admite că varianta acestuia s-a suprapus peste cea locală, substituind-o (sic) aproape în întregime, exceptând aspectele diferenţiatoare semnalate”.

(sunt câteva, neesenţiale), dar că „influenţa variantei

Creangă este neîndoielnică”. Prin urmare, este o „variantă”, dacă o putem numi aşa, datorată basmului Creangă. Este povestea lui Creangă întoarsă în folclor. În cazul acesta este vorba mai mult de o apropiere a folclorului de Creangă, decât a lui Creangă de folclor. Având de-a face cu o inspiraţie cultă, suntem de fapt în faţa unei false variante folclorice.

Cea din Baboeşti, împreună cu altele mai îndepărtate, pare a fi mai apropiată de basmul Creangă. Aici, împăratul este spân, eroul este ajutat cu vorba şi cu fapta de calul năzdrăvan, aduce salată din grădina ursului, este trimis după apă vie, dar nu şi moartă, o peţeşte pe Ileana Cosânzeana, trebuie să aleagă mac de nisip. Cu atâtea asemănări am putea spune că aceasta trebuie să fie varianta pe care Creangă a

cunoscut-o şi a fixat-o în basmul său. Cercetătorul autenticităţii folclorice a poveştilor lui Creangă consemnează însă cu probitate că „această variantă culeasă din satul Nastasiei Creangă, bunica scriitorului, provine indirect din Harap Alb, deşi are alt început” (explicabil prin contaminarea altui basm). Prin urmare, nici această variantă n-a stat la baza poveştii lui Creangă. Dimpotrivă, repetând cazul celei discutate anterior, povestea lui Creangă a stat la baza variantei.

3. Atunci, poate cea culeasă din satul Stânca, sub un

<nele de Nic-a Câmpului, ne va putea spune ceva mai mult pentru filiaţia folclorică a poveştii lui Creangă. Varianta pare a fi cunoscută şi pe la începutul secolului trecut.

Ea provine din satul Stânca, comuna Pipirig, la vreo

12 km. vest de Humuleşti. Atât prin datare, cât şi prin locul unde a fost culeasă, este de presupus că varianta, într-o formă aproximativ asemănătoare, a fost cunoscută de povestitorul nostru. Pentru a proba marea autenticitate şi calitatea de „folclorist” (culegător de folclor), aici ar trebui să se găsească cele mai multe dovezi. Or, între această „variantă”, manifestare autentic folclorică, şi povestea lui Creangă sunt mari diferenţe de artă narativă.

a. Nic-a Câmpului nu este un fiu de împărat, care-şi câştigă, prin proba de curaj, dreptul de a merge la Verde-împărat, ci un copil din flori, al unei sărmane văduve.

N-avea tată, dar avea însemnate flori pe piept, iar pe umeri luceferiJ în câmp este botezat de împărat şi mitropolit. Odată cu botezul, primeşte şi numele de Nic-a

Câmpului (după locul în care este botezat) şi o scrisoare de la naşu care-i dădea dreptul să se înfăţişeze la curte.

Identificarea este imposibilă, iar apropierea de Harap

Alb este hazardată.

b. Tema principală a basmului, schimbarea identităţii cu spinul se diferenţiază. Ea nu cuprinde subtilitatea din povestea lui I. Creangă, şi anume că secretul schimbării identităţii trebuie să fie păstrat „până când vei muri şi iar ăi învia”, ci numai „până la moarte”. Şi diferenţa se adânceşte în favoarea contribuţiei culte: funcţia spinului, fără nume la Creangă, se îndeplineşte aici de către un personaj cu numele de Pâcală. În variantă, însă, eroul nu-şi primeşte numele în momentul schimbării identităţii – momentul cheie al basmului artistului –, numele sunt doar

transferate de la o persoană la alta:

Pâcală devine Nic-a Câmpului, feciorul văduvei, iar Nic-a

Câmpului devine Pâcală, sluga credinaioasă până la moarte

c. împăratul din această variantă nu este un Verde împărat şi nici unchi, ci „nănaşul” care-şi cinsteşte finul primindu-l la curte.

d. Calul înaripat nu este înţeleptul sfătuitor din Harap Alb, n-are nicio funcţie în variantă. Ne întrebăm de unde o fi luat Creangă calul şi pe Sfânta Duminică, fiindcă în funcţiile lor aflăm „Balaurul”, care şade pe capacul unei fântâni şi-i mănâncă pe toţi câţi se apropie.

Numai pe Nic-a Câmpului (devenit „Pâoală”) nu-l mănâncă

(ştiţi de ce?) pentru că „e frumos” (sic). Balaurul fioros dă sfaturi blânde slugii ca să iasă din încurcătură. El este fiu de împărat şi blestemat „de tată şi mamă” să aibă această înfăţişare, nu se ştie până când. Nu se ştie însă nici de ce se schimbă în om tocmai când învie Nic-a

Câmpului.

e. La curtea „nănaşului”, sluga este pusă la încercare numai cu aducerea salatelor, nu şi a cerbului cu nestemate, ca în Harap Alb. Salatele trebuie să fie aduse din grădina zânelor, nu din cea a ursului. După sfatul balaurului, Nic-a Câmpului se înarmează cu un bici făcut din

12 piei de bivol, ou un gorun drept coadă. Cu o lovitură dintr-un asemenea bici doboară o zână şi o lasă vreun ceas ca moartă şi ia salate pe ales; cu două lovituri doboară pe a doua zână, pe care o lasă moartă două ceasuri şi ia salate cât îi trebuie; cu trei lovituri doboară pe a treia zână, pe care o lasă moartă cam trei ceasuri, şi-şi umple bine panerele ou salate, „verdeţuri”, „pătrunjăi”.

(site).

f. Ajutoarele lui Nic-a Câmpului în misiunea de a aduce pentru impostor pe fata „împăratului şerpesc” (care nu poartă nume) se înmulţesc. Pe lângă neamul „furnicesc” şi cel „albinăresc”, se adaugă împăratul „corbesc”.

şi împăratul „şoricesc”. După sfatul balaurului şi în vederea întâlnirii cu aceste „oşti”, Nic-a Câmpului se aprovizionează cu 12 care de carne pentru corbi (trebuie să ghicim), 12 care de porumb pentru şoareci, 12 care de mălai mărunt pentru furnici şi 12 care de miere pentru albine. În schimbul acestor donaţii substanţiale, nu în schimbul unor generoase gesturi (respectarea nunţii de furnici, construirea

stupului pentru albine) ca în Harap

Alb, Nic-a Câmpului primeşte câte o aripă, o pană şi, de la şoareci, câte o ureche spre aducere-aminte la nevoie.

Nici vorbă în această variantă de ajutorul ciudaţilor prieteni: Gerilă, Setilă, Flămânzilă, Ochilă, Păsări-Lăţi-Lungiilă.

g. În schimb, probele la împăratul şerpesc se reduc.

Nic-a Câmpului va trebui să facă pită caldă din „tri jirez dă grâu" şi să aleagă din trei fete asemenea tocmai pe fata împăratului. Lipsesc din această variantă: cearta din casa de aramă înroşită în foc, măiastra înfăţişare a gratuitei hârjoane ţărăneşti, ospăţul sardanapalic, prinderea „farmazoanei" tocmai în spatele lunii, precum şi aducerea smicelelor de măr dulce, a apei vii şi apei moarte.

„De unde se bat munţii în capete", savanta şi discreta pregătire a finalului de basm. Oştile animaliere întâlnite în drum îi fac într-o noapte „pită caldă", iar împăratul

„Albinesc" îi recunoaşte fata de împărat, cerută pentru el

(Nic-a Câmpului), şi nu pentru vreun nepot de împărat sau pentru „finul" care l-a trimis.

h. În drum, fata împăratului şerpesc îl îmbie foarte concret la dragoste şi spune „clar" voinicului că a luat-o pentru „Pâcală", şi nu pentru el. Nu mai este vorba de discreţia şi delicateţea tăcută a schimbului de priviri din

Harap Alb.

I. În plus, în variantă se consemnează trecerea pe la balaurul blestemat, care-şi recunoaşte sora şi, fără să se schimbe din pielea lui, o sărută şi-şi avertizează prietenul că sora lui e pentru el, nu pentru „Pâcală", vrându-l prin urmare cumnat.

k. Finalul, cu totul deosebit de cel din basmul lui

Creangă, nu este mai puţin bizar, neconform cu un basm obişnuit. Fetele, verişoarele, şi nu fata împăratului şerpesc, corespunzătoare „farmazoanei" lui Roşu împărat din Harap Alb, pledează în faţa împăratului că sluga credincioasă este adevăratul fin, adevăratul Nic-a Câmpului.

„Pâcală", care joacă rolul spinului, îl ia pe Nic-a Câmpului la vânătoare de prepeliţe şi (nemaipomenit!) îl împuşcă. Trezit, probabil, de focul de puşcă, balaurul se preface în om şi suflă asupra celui împuşcat, înviindu-l.

Scăpat de jurământ (până la moarte), eroul spune împăratului

naş toată înşelătoria. împăratul îl ucide pe Pâcală cu pedeapsa tuturor geniilor rele din basme („bucăţică dă bucăţică l-a făcut”). În sfârşit, „finul” nu moşteneşte împărăţia naşului său, ci pleacă cu fata şerpescului împărat, o ia pe maică-sa (personaj inexistent în Harap Alb)

și toţi trei întemeiază o mare moşie la margine de oraş, într-o linişte şi pace adâncă, recomandată parcă de Jean

Jacques Rousseau.

Presupunând că o asemenea variantă ar fi fost auzită de I. Creangă, ar mai fi avut el de lucru asupra ei? în ce măsură şi cât contează această contribuţie de autor cult? O analiză concretă trebuie să releve nu numai locurile comune, ci şi diferenţele care rezultă din comparaţie. Adevărul este că ne preocupă mai mult distanţele, căci apropierile au fost relevate de folclorişti.

Constatăm, în primul rând, că în faţa unei asemenea variante, Creangă a trebuit să-şi impună un serios proces de selecţie. Primul gând ar fi fost îndepărtarea episodului introductiv, unde este vorba de o mamă care nu corespundea icoanei sfinte, conformă cu spiritul popular şi eticii fiului Smarandei. Ceremonialul unui botez în plin câmp, fericind un flăcău, ieşit la horă şi pe deasupra purtat în braţe de mitropolit şi împărat „apare ca o parodie, moment lipsit de adevărul vieţii şi de un gratuit grotesc. Astfel că episodul acesta1 trebuia să fie înlocuit cu altul de o mare naturaleţe, în care un împărat răspunde la cererea fratelui său, tot împărat, dar care n-avea decât fete, prin trimiterea unui voinic care să-i moştenească împărăţia. Cele trei fete au fost păstrate toc

n-ai pentru a marca faptul că feciorul de împărat nu era trimis în peţit, ci urmaş de parte bărbătească la împărăţie2. Sunt două prejudecăţi ale poporului de care trebuia să ţină seama în subsidiar Creangă. În primul rând, în vremea mitică a basmului, o fată nu putea urma la tron.

Iar în al doilea rând, o prejudecată mai adânc religioasă, ortodoxă, neobservată în alte variante, şi anume că o căsătorie între veri stă sub semnul păcatului. Există o logică naturală, morală, pe care Creangă n-o neglijează niciodată. El selectează faptele nu numai pentru a simplifica. Artistul curăţă trunchiul naraţiunii de crengi paranote:

1 Episodul introductiv este un corp străin în această variantă. El este împrumutat de la alt basm din memoria povestitorului popular.

2 O. Bârlea susţinea că „La Creangă cele trei verişoare nu au niciun rol în acţiune, constituind un motiv trunchiat, căci acestea se mărginiseră doar să comenteze cânoşia spinului”.

Cap. cât., p. 75). Prezenţa celor trei verişoare (motiv simetric la cei trei fii de împărat) este justificată. Ele constituie opoziţia faţă de credulitatea împăratului. Nici ele nu ştiu de impostură, dar instinctiv nu-l puteau suferi pe spân. pentru răutatea lui. Multiplul de trei este perfect motivat artistic, fiind specific folcloric.

ezitare, altoind altele mai pline de semnificaţie. Înlătură astfel ajutorul dat eroului de neamul corbesc şi şoricesc, lipsit de necesitate. Funcţia lor este îndeplinită foarte oine de albine şi de furnici. Înlocuirea este conformă experienţei milenare a poporului care ştie că şoarecii şi corbii îndeplinesc nişte roluri atât de dăunătoare omului, încât autorul simte că nu li se potrivesc nişte acţiuni generoase. În locul ajutoarelor dobânditte pe schimb (îl costase pe erou 12 care de carne şi 12 care de porumb).

Creangă pune în funcţie ajutoare dobândite prin bunăvoinţă, prin prietenie şi umanitate (este vorba de cei cinci bizari şi fantastici prieteni ai lui Harap Alb). Deal tainted, pe asemenea considerente modifică şi dobândirea prieteniei cu fiinţe mici (eroul face albinelor situp ca să se poată adăposti şi lucra în voie, iar furnicilor le respectă nunta înşirată pe pod, trecând prin apă, nu cumpărându-le ou miere şi mălai). Intuiţia de artist literar îl conduce să simplifice şi să adauge, nu numai pentru claritate şi verosimil, ci şi dintr-un impuls de idealitate a relaţiilor. Ele nu se întemeiază pe interese şi avantaje, ci pe afecţiuni şi respect, blândeţe şi solidaritate. În substanţa acestor personaje, autorul implantează o pildă de umanitate pe care o serveşte cu discreţie ascultătorilor săi.

Harap Alb a fost considerat de unii un basm prea lung, de alţii prea complicat. Rafinaţii esteţi şi-au ascuns obiecţiile după calificativul generalizant de baroc, înţelegând o compoziţie din părţi inegale, fragile, unele realizate, iar altele mai puţin. Pentru unii, basmul ar fi o alăturare de tipuri folclorice, în sensul că tot ce pare adăugat s-ar găsi în alte variante folclorice, fără ca acestea să fie topite într-o sinteză. Aceste afirmaţii nu sunt însă însoţite de vreun argument, oare să dovedească sau să enunţe acţiunile parazitare sau lungimile, să sublinieze părţile nesudate, să reproşeze amănuntele lipsite de necesitate, să contrazică, într-un cuvânt, organicitatea şi coeziunea

basmului. Cei care sunt cuceriţi de frumuseţea lui, socotindu-l cel mai frumos basm din literatura română şi printre cele mai realizate din literatura universală, n-au găsit nici ei argumente care să contrazică reticenţele celor dintfii. Comparaţia cu variantele dă multe răspunsuri în această privinţă.

Relevăm un singur fapt, mărunt în aparenţă. În varianta analizată până aici (care, atât prin vechime, cât şi prin locul de răspândire, pare să fi fost cunoscută de

Creangă) nu se găsesc decât două probe date eroului ca să poată obţine fata de împărat: să facă pită caldă din două

„Jirezi" de grâu într-o singură noapte şi să aleagă pe frumoasă dintre trei gemene. În basmul lui Creangă se renunţă la prima, se menţine a doua, dar se mai adaugă două probe, date de împărăţiţă însăşi: să fie bine păzită şi să i se aducă apă vie şi apă moartă de unde se bat munţii în capete. Problema care se pune nu este dacă Ion

Creangă le-a găsit undeva de-a gata, ci dacă acestea amplifică acţiunea ou vreun rost anume, sau sunt nejustificate, sunt parazitare. Aceste probe adăugate nu complică inutil, ci adâncesc semnificaţia basmului. În viziunea artistului, mlădiţa de împărat nu este numai o fată bună de nevastă pentru erou, şi nu pentru „Pâcală", nu este numai „Frumoasa lumii" sau „Ileana Cosânzeana" din alte variante, ci este şi o „năzdrăvană", o isteaţă vrăjitoare.

„Farmazoană". Or, asemenea probe atrag atenţia asupra frumoasei, înzestrând-o cu o calitate în plus, făcând din ea o fiinţă greu de cucerit, iar din Făt-Frumos un adevărat învingător. Dacă mai ţinem seama că, fără proba metamorfozei şi ascunderii în umbra iepurelui în vârful muntelui, în spatele lunii, două personaje nu şi-ar fi găsit justificare funcţională în basm (Ochilă şi Păsări-Lăţi-Lungilă), atunci nu putem să trecem eu vederea, să subapreciem adaosul lui Creangă. Această îmbogăţire, ce ar părea o inutilă complicaţie, nu există, în adevăr, în varianta pe care am luat-o ca termen de comparaţie şi nici în alte variante, trunchiate sau rotunde. Nimic însă nu este nejustificat, parazitar în acest basm. Nu punem problema invenţiei, pentru faptul că aceste complemente de construcţie nu s-ar găsi în varianta comparată şi nu s-ar afla în nicio alta. Cu multă migală investigatoare se pot găsi fărâme de mostre asemănătoare în alte basme populare româneşti sau străine. Chiar dacă nu a inventat jumătate sau un motiv întreg, Creangă a simţit necesitatea să inventeze ambianţa şi locul

potrivit unde să introducă aceste motive selectate din amintirea sa încărcată de basme. Selecţiunile şi adaosurile sunt rezultatul unor căutări, al unei acţiuni integratoare necesare, în raport cu psihologia şi funcţiile personajelor: sunt clipe creatoare din travaliul unui artist meticulos, care gin deşte profund şi complex, remodelând huma folclorică.

Munca de artist, dovedită în procesul de selectare şi integrare a motivelor disparate într-un nou context se continuă în construirea personajelor. Ceea ce constatăm de la început este diferenţa lor de funcţionalitate. Este adevărat că în variante găsim mai toate personajele. Desigur, în Nic-a Câmpului lipseşte tatăl feciorilor şi probele de curaj, pentru că alta este intrarea în basm. Probele de altfel lipsesc şi din variantele cu aceeaşi introducere ca în Harap Alb, după cum lipsesc şi ajutoarele uriaşilor care aveau să se manifeste la curtea împăratului şerpesc, echivalentul împăratului Roş din povestea lui

Creangă.

Importantă ni se pare ipoteza dacă personajele existente în aceste basme cu aceleaşi funcţiuni. În ordine.

Nănaşul, corespunzând lui Verde împărat, este numai o gazdă bună, care îşi primeşte cu dragoste finul, fără gândul de a şi-l lăsa moştenitor la tron. De altfel, cu consec!

venţă, el lasă pe Nic-a Câmpului (ca pe un nobil feudal)

să-şi întemeieze o altă curte la marginea împărăţiei lui.

Una din fetele nănaşului îşi dă cu părerea că acesta trebuie să fie finul, de vreme ce a reuşit el să aducă pe fata împăratului şerpesc. Recunoaşterea aceasta nu schimbă cu nimic acţiunea, deoarece fata nu este crezută de părinte. În Harap Alb nu există un împărat avertizat. Avertizarea este amuţită prin jurământ. „Pâcală” nu are nimic din fizionomia spânului, adică a omului însemnat, de care este sfătuit să se ferească eroul. „Pâcală” din varianta folclorică nu are comun cu spinul decât câinoşenia cu care-şi tratează sluga. Spinul însă are atribute în plus.

El este nerăbdător să pună mâna pe împărăţie, chiar înainte de moartea celui ce-o stăpâneşte. Crede că nu blândeţea, ci forţa şi asprimea trebuie să fie principii de conducere a supuşilor. Aceştia trebuie să simtă spaima, nu dragostea faţă de împărat. Este brutal, dar nu înjură birjăreşte ca Pâcală, se poartă ca un stăpân cu drept de viaţă şi de moarte faţă de robul său. îl taie pe Harap Alb în văzul tuturor, nu

procedează prosteşte ca Pâcală, care-l ia la vânătoare şi-l „împuşcă". Tratamentul acesta modernist este, desigur, născocirea aproape parodică a unui narator din zilele noastre şi n-are nimic de-a face cu basmul. Diferenţa de atribute indică grija autorului cult de a construi o figură, un caracter consecvent odios prin fizionomie şi trăsături psihice, în concordanţă ou naraţiunea. Personajul îşi îmbogăţeşte semnificaţia şi prin numele primit. Numele „Pâcală" sună fals pentru un stăpân hain, ucigaş şi impostor şi nu întregeşte, ci contrazice celelalte atribute. Păcală, în folclor şi în concepţia poporului nostru, este prototipul păcălitului păcălitor, purtătorul acţiunii satirizante a prostiei şi lăcomiei, răzbunătorul necinstei şi al înşelăciunii. Numele de spân, fără eponim sau patronimic, este emblema exactă a caracterului.

Omul roş şi spân se confundă cu numele său, nepomenit, ca al „celui de pe comoară", sau „ducă-se pe pustii". Numele este ticăloşia însăşi. Porecla se transformă în renume.

Nic-a Câmpului este echivalentul narativ al lui Harap Alb din basmul Creangă. Dar tiparul lor sufletesc este acelaşi? Cea mai sumară analiză ne relevă că acest

Nic-a Câmpului nu este un voinic curajos. Maică-sa se aruncă înaintea trăsurii în oare se află împăratul şi mitropolitul, aducându-l pe băiatul ei, flăcău de horă, să fie botezat şi purtat în braţe. Harap Alb dădea probe de ouraj în faţa tatălui său îmbrăcat în piele de urs, cu prilejul luării salatelor din grădina ursului şi al omorârii cerbului năzdrăvan. Nic-a Câmpului se sperie de balaur, stă împietrit în loc cu cele două găleţi în mână şi nu înaintează decât la invitaţia balaurului, impresionat nu de vitejia, ci de… frumuseţea lui. La luarea salatelor nu dă de vreo jiganie fioroasă, ci de zâne, pe care le loveşte cu biciul, ameţindu-le un ceas, două, trei. Contradicţia aceasta în purtarea unui făt-frumos faţă de zâne, fiinţe ideale de vis, binevoitoare omului, este urmată de altele. Voinicul nu-i curajos, dar nici alte calităţi nu dovedeşte. Cu bunătate şi generozitate nu-i înzestrat şi nici cu respectul pentru adevăr. Nic-a Câmpului minte pur şi simplu. El spune împăratului şerpesc: „am venit să-ţi iau fata în căsătorie" (sic).

Creangă trebuie să-şi fi dat seama de lipsa de noimă a acestei minciuni şi la prima înfăţişare a eroului său ocoleşte dialogul, povestind la modul indirect. Harap Alb spune împăratul: „de unde, cum, cine şi pentru ce anume a venit". Eroul pozitiv apare în variantă împuţinat şi umbrit, lipsit de calităţi absolut necesare unui om

adevărat. Povestea lui Creangă ne relevă şi alte deosebiri. Dacă urmărim, de pildă, corespondenţa dintre numele personajului şi atributele sale, vom putea stabili câteva diferenţe care distanţează varianta de basm, în ciuda unor apropieri tematice. Constatăm că numele de Nic-a Câmpului este legat de episodul introductiv, şi nu ca numele de „Harap Alb" de momentul esenţial, determinant al basmului: substituirea, începutul imposturii. Observăm, de asemenea, că numele... Harap Alb" nu există în variantele propuse de Jean Boutiere. În variantele indicate de Ovidiu Bârlea numele Harap Alb apare, dar însuşi cercetătorul lor presupune că este un ecou al basmului lui Ion Creangă. Întrebarea care se punea era de unde vine acest nume şi care este semnificaţia lui? Constantin

Boroianu' dă o justă interpretare acestui patronimic, rectificând părerea lui Weigand2 şi pe cea a lui Jean Boutiere3

că numele ar veni din folclorul bulgar, unde circulă povestea unui negru dotat cu însuşirea miraculoasă de a se transforma în alb. Cade şi părerea Zoiei Dumitrescu-Buşulenga4 că numele ar veni de la albinoşi, oameni cu părul alb din naştere. Este de asemenea completată şi părerea lui Stanei u Stoian5 că „treptat cuvântul harap a devenit sinonim cu sclav" 6. În aceste interpretări nu există concordanţă între nume şi realitatea sooial-lingvistică

Note:

1 Constantin Boroianu, Semnificaţia antroponimuliii Harap

Alb, Limbă şi literatură, IX, Bucureşti, 1965, p., 369.

2 Ion Creang's Harap Alb, Leipzig, 1910, pag. VII.

3 La vie et l'oeuvre de Ion Creangă, Paris, 1930, p. 127.

4 Ion Creangă, Bucureşti, E.P.L., 1963.

5 Slanciu Stoian et Odo de Châteauvieux-Labe! Contes populaires de Roumanie (Preface de N. Iorga), Paris. 1931, p. 30.

6 Părerea a fost preluată şi de Anna Colombo (Ion Creangă – novelle traduzione e introduzione a cura di Anna Colombo.

Torino, 1955).

românească şi nici între semnificaţiile substituirii, momentul central al basmului lui Creangă. Variante mai depărtate sau mai apropiate nu consemnează numele decât al acestei creaţii. Aşa cum demonstrează il. Boroianu/

Ion Creangă îi fixează (eroului său) prin nume „noua sa situaţie socială; aceea a unui ţigan de la noi, numit adesea, popular, arap, fără

drepturi, adică a unui rob. JSfepotul împăratului Verde via fi însă un „harap alb", ceea rr înseamnă un „rob alb". Această interpretare justificată de conţinutul basmului (eroul nu poartă de la început acest nume, ci îi este dat în momentul în care feciorul de împărat devine rob şi spinul stăpân) de realitatea socială românească, relevă o dată mai mult intuiţia artistică a lui Creangă. Bnu acordă numele eroilor săi la în. împlare, ei aşa cum procedează şi contemporanii: Alecsandri, Eminescu, Garagiale – porneşte de la semnificaţia personajului în operă. Sinteza semnificaţiilor devine simbol. Creangă nu este indiferent, nici nu aleg ori ază ca un erudit, „ci simbolizează ca un poet.

Contribuţia lui Greangă la crearea unor nume de personaje cere intrarea în scenă a lui Păsări-Lăţi-Lungilă.

Străduinţa de a arăta că în realizarea acestui personaj rolul scriitorului a fost neînsemnat ne lasă impresia unui efort demn de o cauză mai bună. L. Şeineanu găseşte corespondenţiul numelui acestui personaj în două figuri folclorice: Lungul şi Largul dintr-o variantă cehă, „Der

Lange, deir Dicke, cund der Scharfsichtiige". O. Bârlea spiirijină ideea eu un „Lung" şi un „Larg" dintr-o variantă bihoreană considerată autentic folclorică (ar putea fi o repovestire a variantei cehe) sau cu un „Păsări-hăis-Lungilă" dintr-un basm: Ifrim al căţelii, dar care, pe lângă că „hăis" este o alterare sau o reminiscenţă, numele mai este suspectat de influenţa basmului lui Ion Creangă. Păsărilă ar mai veni şi de la „Puşcă-Ţânţar", care apare şi în nordul Moldovei. Chiar şi Păsări-Lăţi-Lungilă ar apărea într-un basm din Oltenia subcarpatică, despre care cercetătorul însuşi spune: „episodul pare totuşi un ecou îndepărtat al lecturii lui Ion Creangă". Cu asemenea „argumente" se trage concluzia că „nimic nu ne îndrituieşte să ne îndoim că personajul provine din tradiţia orală moldovenească, aşa cum a cunoscut-o Creangă" (op. cit., p.

77). Concluzia este cât se poate de şubredă. Trei personaje

(dintre care unul ar echivala cu Ochilă) dintr-o variantă cehă, altfel numită, personaje din trei episoade, ecouri ale basmului lui Creangă, şi un „Puşcă-Ţânţar" sau „Ţintilă" ar fi strămoşii lui Păsări-Lăţi-Lungilă. Fără îndoială, marele povestitor a luat atributele personajului său din tradiţia orală, din folclor. Aceasta este plasma din care răsare toată opera sa. Dar ce mare lucru am descoperit astfel, dacă nu dovedim prin argumente convingătoare că aceste atribute au

circulat izolat, că sunt însuşiri ale unor personaje diferite şi cu altfel de nume decât în povestea lui Creangă? Cele cu nume parţial asemănătoare sunt ecouri ale operei sale. Ce ne împiedică să spunem că scriitorul însuşi este acela care a strâns într-un mănunchi însuşirea de lungime şi lăţime şi pe aceea de vânător de păsări în zbor, pentru care – doamne, fereşte – să aibă nevoie de puşcă? De ce să trecem cu vederea că tot el, scriitorul, le-a pus pe seama unui personaj, botezându-l unic: Păsări-Lăţi-Lungilă, nume sub care s-a întors înapoi în folclor? Tăcem, cu bună ştiinţă, şi ignorăm inteligenţa combinatoare de motive a lui Creangă, ne facem că nu observăm inventivitatea lui patronimică (perfecta concordanţă dintre nume şi atribute). Considerăm „detalii", adică, bogatele, măiestritele notaţii care descriu meşteşugul acestei „bâzdâgănii", notaţii, oare fiind în întregime adaosul lui Creangă, nu se află în nicio variantă.

Dar să le ascultăm: „se lăţea atât de tare, de cuprindea pământul în braţe. Şi altă dată aşa se deşira şi se lungea atât de grozav, de ajungea cu mâna la lună, la stele, la soare şi cât voia de sus. Şi dacă se întâmpla să nu nimerească păsările cu săgeata, de tot niu scăpau de dânsul;

ţi le prindea cu mâna din zbor, le răsucea gâtul cu ciudă şi apoi le mânca aşa crude cu pene cu tot. Chiar atunci avea un vraf de păsări dinainte şi ospăta dintr-însele cu lăcomie ca un vultan hămisit". Suspectăm cel puţin de teribilism „perspioitatea" aserţiunilor critice despre „incapacitatea portretistică", despre „schematismul" personajelor lui Creangă, când descrierea acestei bizare, dar comice apariţii este continuată astfel de Harap Alb: „acesta-i vestitul Păsări-Lăţi-Lungilă, fiul săgetătorului şi nepotul arcaşului, brâul pământului şi scara ceriului, ciuma zburătoarelor şi spaima oamenilor". Mai mult, portretul este reluat iar de autor când pornesc „tus-şase" înainte:

„Ademenea zburătoarele şi – jumulite, nejumulite, ţi le papa pe rudă pe sămânţă de nu se mai slăvea nimeni cu pasări pe lângă casă de răul lui". Această caracterizare alternantă: autor – personaj; personaj – personaj;

autor – personaj, este cursa artistică, nevăzută la o citire grăbită, în care Creangă prinde fizionomia şi însuşirile eroului în mişcare, întâi în reprezentarea sa, apoi în caracterizarea altui personaj şi în cele din urmă desăvârşindu-se sub bagheta sa. Nimic nu pierde folclorul dacă

recunoaştem forţa creatoare a acestui mare artist şi semnele acesteia, independent de el, dar fără putinţă de uigadă, în evidenţa lor.

Corespondenţa aceasta dintre fizionomia personajului şi conţinutul său sufletesc, între starea de repaus şi acţiunile lui, între acestea toate şi numele atribuit este coni m-au observată de scriitor. El nu se lasă condus de nişte reminiscenţe de basm, fără a le trece prin filtrul său, fără a le aduce modificări de esenţă, uneori, de detalii, alteori, întregindu-le organic în basmul său. Nu se găsesc la acest genial povestitor nepotrivirile, stridenţele găsite în variante ca manifestări autentic populare. Sensibilitatea lui artistică se vădeşte din plin chiar când este vorba de personaje secundare. Stoian Alexandru, povestitorul din Stânca – Neamţ, nu este contrariat de faptul, cel puţin nepotrivit, dacă nu aberant, să faci dintr-un balaur (mâncător de oameni, figură fioroasă, intrată în basmele româneşti şi străine) un îndrumător şi sfătuitor al eroului. Funcţiile acestuia sunt „îndeplinite în basmul lui

Creangă de Sfânta Duminică, protectoarea bunătăţii, a omeniei, a purităţii şi nevinovăţiei celor năpăstuiţi. Am fi fost neplăcut surprinşi estetic dacă „Ion Creangă s-ar fi lăsat ispitit să reproducă necritic şi alte nepotriviri din variante, întâlnite şi relatate pe parcurs. În dorinţa de relevare a autenticităţii basmelor marelui povestitor greşim profund dacă nu stabilim totodată distanţa incomensurabilă existentă între acestea şi variantele naturale folclorice, care, de ce să n-o spunem, adesea nu sunt decât mostre de vulgarizare a celor mai autentice motive de basm. Rămânem înmărmuriţi când Al. Firu1 şi C. Ciopraga2 vorbesc de incapacitatea portretistică a lui Creangă, care ar folosi „comparaţii tocite din recuzita poeziei populare”. Mănunchiul de delicate şi expresive notaţii – în gustul popular – despre frumuseţea feminină: „boboc de trandafir din luna mai, scăldat în rouă dimineţii, dezmierdat de cele dintâi raze ale soarelui, legănat de adierea vântului şi neatins de ochii fluturilor” n-are darul să placă celor doi critici. Acest parfum de puritate şi v prospeţime pe chipul „farmazoanei” ilustrează „neputinţa de portretizare” pentru cel dintâi, şi e considerat „plat şi dulceag” de către cel de al doilea. Faţă de un portret asemănător şi mai redus din Roman de la rose n-am fi fost atât de necruţători. Nu e greu de văzut aici că frumoasa fată a lui Roşu împărat este oglindită în ochii lui

Harap Alb, voinic neîncercat până atunci de sentimentul

dragostei. Creangă realizează aici nu „comparaţii tocite din rechizita poeziei populare”, ci o sinteză a tuturor senzaţiilor de puritate feciorelnică, gingăşie, trezite într-un tânăr şi simplu suflet de ţăran de o „prea frumoasă” şi inaccesibilă fată. Notaţiile înseamnă desigur o idealizare, o înălţare Rarefiată a sentimentului, dar se continuă până la inefabilul „dor ascuns”, existent şi în poezia lui

Eminescu. Să ne amintim că portretul trece sub bagheta autorului şi motivează sensibilizarea eroului: „Şi de aceea

Harap Alb o prăpădea din ochi, de dragă ce-i era. Nu-i vorbă, şi ea fura cu ochii din când în când pe Harap Alb, şi în inima ei parcă se petrecea nu ştiu ce… poate vreun dor ascuns, care nu-i venea a-l spune. Vorba cântecului:

Fugi de-acolo; vino-ncoace!

Şezi binişor, nu-mi da pace!

sau mai ştiu eu cum să zic, ca să nu greşesc? Dar ştiu»

atâta, că ei mergeau fără a simţi că merg, părându-le cale scurtă şi vremea şi mai scurtă; ziua ceas şi ceasul clipă;

dă, cum e omul când merge cu dragostea alăturea”.

Note:

1 Al. Piru, Arta lui Ion Creangă, Viaţa românească, anul IX.

1956, nr. 8, p. 180 – 188.

2 C. Ciopraga, Expresivitatea lui Creangă, Viaţa românească, anul XVII, 1964, nr. 12, p. 75 – 88.

Trebuie să fim recunoscători lui Creangă pentru aceste rânduri, în care a filtrat din simţirea populară cu multă discreţie şi delicateţe atâta adevăr despre iubire cât cuprinde poezia veacurilor. Această poetizare aparţine povestitorului Creangă în întregime, căci iată cum arată acelaşi moment înfăţişat de un autentic narator, reproducător de biaisimie:

„Acuma, mergân cu dânsa-n trăsură atâta loc, merge şi le să uita la dânsu. Da le era deşteaptă şi era năzdrăvană, dacă le ştie inima lui.

— Măi Ni la Câmpului! Bre, se mergi tu, bre – i se – aşa supărat, şi scârbit, ca când n-ai hi tânăr? Dă nu pui tu mâna pă mine – oleacă? Nu pot să te jos cu mine? Sau maim şi io – zise – dragoste câtă (tine, sau nu ţ-îz dragă, mă? Spune-m, bre – zise – dacă nu ţ-îz dragă sau m-ai luat că ţ-îs urâtă, că io mă duc înapoi acasă la tata – zise.

— Cum de mergem amândoi aşa pă drum fără să skimb o vorbă cu tine? – zise.

Da miia – zise – nu-mi plase dă tine? Dacă nu mi-ar h-i plăcut, nu te-aş fi luat!

Păi cum, pui?”

(Cules şi transcris de O. Bâirlea de la Staiian Alexandru – Stânca Neamţ, 2 iulie 1965). Alăturarea n-ar mai necesita comentarii. Pozitivismul, vulgaritatea, primitivitate a uraui asemenea moment din versiunea orală reflectă prin contrast capacitatea de comunicare a povestitorului.

S-ar putea obiecta că într-un fel stau lucrurile într-o comparaţie între scene secundare, cum este cea pe care am reprodus-o, şi altfel ar arăta alăturarea unor momente mai importante. Obiecţiunea ni se pare justificată. De aceea vom recurge la compararea momentului esenţial, comun versiunii populare autentice şi basmului lui

Creangă. Este vorba de momentul substituirii, de acolo de unde începe impostura. Revelatoare ni se pare punerea faţă în faţă a celor două texte cheie. Unul care dă dreptul versiunii populare să se numească „variantă”, iar altul care dă dreptul versiunii culte să se numească „creaţie literară”.

NIC-A CÂMPULUI

POVESTEA LUI HARAP ALB

Acuma, mergând iei călări aşa amândoi, zise cătă dânsu aista, Pâcală:

— Măi N’ic-a Câmpului, dă-m şi miia – zise – olea dă apă, bre. Ai că ai apă poate la tine.

— Măi – zise –, am olea dă apă într-o ploscă – zise – da, zise, am puţină.

— Păi ia dă să beau şi io, bre! îi dă sela plosca să beie, iei a pus-o la gură. Când a pus-o la gură:

— Măă-i caldă, mă, apa.

Da-o încolo, dă-o-m măsa-n cur!

A zvârlit-o dintâi…

Şi mergând ei o bucată bună, spânul se preface că-i e sete şi cere plosca cu apă de la stăpânu-său.

Fiul craiului în dă, şi spânul cum o pune la gură, pe loc o şi ia oţerându-se şi varsă toată apa dintr-însa. Fiul craiului zise atunci supărat:

— Dar bine, spânule, de ce te apuci? Nu vezi că pe aici e mare lipsă de apă? şi pe arşiţa asta o să ne uscăm de sete.

— S-avem iertare, stăpâne!

Apa era bâhlită şi ne-am fi putut bolnăvi. Cât despre apă bună, nu vă îngrijiţi; acuşi avem să dăm peste o fântână cu apă dulce şi rece ca gheaţa.

Acolo vom poposi puţin, oi clătări plosca bine şi-oi umple-o cu apă proaspătă ca să avem la drum, căci mai încolo nu prea sunt fântâni, şi din partea apei, mi se pare că i-om duce dorul...

Cu mici deosebiri, schema epică în cele două texte este aceeaşi. În ambele există azvârlirea apei. coborârea în fântână (cu hârzopul sau pe scară), jurământul, schimbarea identității. Constatăm, de asemenea, păstrarea schemei psihologice în generalitatea ei. Nimic de adăugat. Impostorul este reliefat în cele două situaţii de slugă la început şi stăpân-canalie, după coborârea în fântână. La fel este realizată şi schema autentică a finului şi a fiului de împărat: stăpân, mustrător, dar omenos; plin de înfumurare copilărească, dar neîncrezător şi supus; fără speranţă, dar concesiv, rămânând doar un tânăr cu dorinţa de a trăi.

În compoziţia şi motivarea acestor momente există însă mari deosebiri. Să semnalăm câteva rezultate ale intervenţiei conştiinţei artistice. Creangă îşi dă seama că în construcţia basmului autor şi cititor se întâlnesc cu un moment important şi de aceea îl amplifică, îl scenarizează. În variantă este minimalizat, expediat, nivelat celorlalte trepte ale naraţiunii.

În basmul povestitorului din Stânoa, impostorul este înfăţişat neniuainţat în cele două identităţi. Este ireverenţios faţă de sităpânul său (îl face prosit) şi trivial (înjură grosolan) înainte de a schimba raporturile de stăpân şi slugă. Liniar şi fără muanţaire psihologică în situaţiile sichimbalte este prezeinita Jt şi feciorul de împărat, victima impostorului.

În povestea lui Creangă este remarcabilă grija autorului cult pentru motivare, pentru verosimil, Spânu-l convinge pe feciorul de împărat să coboare în fântână, nu pentru a bea apă (ca în variantă), ci pentru a se răcori

(apă îi putea aduce sluga în ploscă, nefiind nevoie să coboare). Apa a fost aruncată de spân, nu numai pentru că era caldă (la nevoie şi apa caldă le putea potoli setea), ci pentru că-i putea îmbolnăvi (acesta da, era un argument pentru feciorul de împărat, după cum argument este şi răcorirea în fântână). Fiul de împărat nu bănuieşte nimic şi

coboară în fântână, nu din prostie (cum ar rezulta din variantă), ci din naivitate, din lipsă de experienţă

(este „boboc în felul său la trebi de aiste, se bagă în fântână, fără să-i trăsnească prin minte ce i se poate întâmpla”). Fiul de împărat acceptă să spună cine e şi unde se duce nu din frică (aşa cum este prezentat finul în variantă) că o să putrezească închis în fântână, ci din necesitate. Era într-o situaţie fără ieşire. În fond, capacul l-ar mai fi putut ridica, pe ghizdurile fântânii s-ar mai fi putut căţăra, dar Harap Alb a fost ameninţat cu tăierea capului. Motivarea faptelor nu defavorizează cu nicio nuanţă structura ideală de Făt-Frumos. Era într-un moment greu pentru că i se lua capacitatea de luptă. Grija pentru integritatea şi idealitatea acestui personaj este consecventă până la amănunt. Nu frica de moarte („Sela privi două serii de variante, corespunzătoare primei şi celei de a doua părţi din povestea lui Creangă.

Pentru cea dintâi „lean Boutiere nu cunoaşte variante româneşti, semnalează doar pe cele străine culese de

M. Cosquin, din şapte ţări: Germania, Anglia, Belgia.

Norvegia, U.R.S.S., Tyrol şi Corsica, în seria de povestiri lorene Les trocs de Jean Baptiste. Acestora li se mai adaugă Ceea ce face bătrânul e bun făcut de Andersen. În

comparaţia acestora cu Dănilă Prepeleac, Jean Boutiere constată două elemente comune: a. trocul este făcut de o persoană de modestă condiţie şi b. acesta se întoarce mai totdeauna cu mâinile goale. Cea mai mare parte a variantelor străine conţin rămăşagul încheiat de o a treia persoană că păgubaşul va fi bătut de nevastă pentru schimburile neavantajoase, episod inexistent în Dănilă

Prepeleac. Lipseşte din aceasta şi satisfacţia eroului că a scăpat de grijă, prezentă în varianta publicată de Grimm:

Hans im Ghick. Deoarece obiectele schimbului nu sunt aceleaşi, iar în povestea lui Creangă nu se include vreun moment caracteristic al acestor variante străine, putem trage liniştiţi concluzia că atât ele, cât şi eventuala lor traducere în româneşte nu au fost luate în consideraţie de scriitorul nostru.

5. Spre deosebire de Jean Boutiere, pentru tema corespunzătoare primei părţi din Dănilă Prepeleac, O. Bârlea descoperă 12 variante româneşti (cinci publicate şi şapte nepublicate). Dintre acestea, numai una este anterioară poveştii lui Creangă (Omul

cu trei talanţi, tipărită în Poveşti şi poezii populare româneşti în 1885, dar culeasă cu trei decenii înainte de I.G. Zbiera). Din cele douăsprezece variante descoperite de O. Bârlea, şase sunt ecouri ale poveştii lui Creangă, iar două ale poveştii lui Grimm;

Hans im Ghick. Celelalte patiru au comun cu povestea lui

Creangă numai schema schimbului în natură cu diverse animale şi obiecte (nu totdeauna aceleaşi şi nu totdeauna constituind un schimb dezavantajos, ca la Creangă). Unele au cu totul altă introducere, altele au o continuare diferită, bazată pe un schimb avantajos, îmbogăţind pe erou, şi, în sfârşit, cele din a treia categorie au final de basm sau de snoavă1.

Greu de spus oare din aceste variante a stat la baza primei părţi din povestea lui Creangă. „Cele mai asemănătoare cu Creangă, spune O. Bârlea, ar fi: varianta moldovenească, Omul cu trei talanţi (culegerea I.G. Zbiera.

1885); o variantă bănăţeană publicată, Când a căpătat Păcală minte, şi o variantă bihoreană nepublicată, Prostul ia târg.

Pentru comparaţia noastră să alegem pe cea mai promiţătoare, pe prima: Omul cu trei talanţi. Este şi moldovenească, este şi culeasă înainte de apariţia lui Dănilă Prepeleac. Dată fiind anterioritatea culegerii ei (nu şi a publicării), presupunem că un tip asemănător putea fi cunoscut şi de Creangă, în nordul Moldovei. Varianta are altă introducere. Este vorba de un boier care-şi sileşte fata să se mărite cu un sărăcan, căruia ea îndrăznise să-i dea un talant (sfat), altul decât tatăl său. Şi pentru că sfatul ei era ca omul să se însoare, boierul o înzestră ca pe o ţărancă şi o mărită cu el. După ce au terminat puţina zestre, femia îl porneşte la târg să vândă tulpanul primit de la logodnicul părăsit şi să ceară pe el o sută de galbeni.

Această introducere n-are nimic comun cu atmosfera relaţiilor ţărăneşti din Dănilă Prepleac, unde un frate mai mare dojeneşte, dar o cumnată „pestriţă la maţe” nu vede cu ochi buni pe nepriceputul gospodar) în continuare. În variantă este vorba de schimbul dezavantajos, singurul aspect tematic comun cu Dănilă Prepeleac.

Note:

1 În varianta nepublicată cu moşul şi capra, culeasă în Braniştea-Dej, nevasta îşi vede de departe bărbatul cu gâscanul în braţe. În fantezista contaminare din cu totul altă poveste, ea crede că-i aduce „un val de giulgiu” şi-şi aruncă hainele în foc.

Taie apoi gâscanul, se ung amândoi cu miere şi se tăvălesc în fulgii gâscanului, zicând că s-au îmbrăcat (cf. Bârlea, op. cit., p. 92).

Trocul în variantă este precedat de o cumpărătură. Cumpără boi pe o sută de galbeni... Fireşte. Însă, că şi acest târg este dezavantajos pentru sărăcan., Boii îi schimbă şi el pe car (pentru că n-avea car); carul pe capră (pentru că „nevestei îi plăcea cafeaua cu lapte"); capra pe secure (pentru că n-avea cu ce tăia lemne); securea pe cute (pentru că n-avea cu ce ascuţi securea); cutea o aruncă după raţe (pentru că nevestei îi plăcea friptura de raţă). Lipsesc din variantă gâsca şi punga-goală. De altfel din variantele româneşti „neinfluenţate" de povestea Creangă, nu lipseşte gâsca, dar din toate variantele lipseşte punga goală, simbol al nimicului ales din toată proasta negustorie şi care, desigur, a apărut din logica lui Creangă. De altfel, motivarea logică (limitată la mintea lui Dănilă) nu lipseşte din toată povestea lui Creangă. Spre deosebire de variantă, care motivează numai schimbarea carului pe capră („îi plăcea nevestei cafeaua cu lapte") şi aruncarea cutei după raţe, care nu mai e de fapt un schimb (pentru că îi plăcea nevestei friptura de raţă), în Dănilă Prepeleac totul este motivat cu inteligenţă artistică: boii nu merg la vale şi-s greu de stăpânit; carul nu merge la deal şi e greu de împins; capra se smucea în toate părţile; gânsacul ţipa, fiind dorit de gâşte; punga o dă fratelui pentru că „pute a pustiu". Motivările, câte sunt, în variantă sunt exterioare, orăşenizate, lipite de un proaspăt narator. Motivările lui

Creangă sunt direct legate de personaj, păstrându-şi caracterul rural, arhaizant. În continuare, povestea în variante nu miali are niciun punct de contact cu povestea lui

Creangă. Intervine motivul pariului dintre boier şi sărăcan, în urma căruia sărăcanul câştigă un sat întreg şi o curte mare boierească. Varianta continuă apoi pe un traiect oriental, cu plecarea ţăranului să capete minte, slujind trei ani, nu pe bani, oi pe talanţi (învăţături). Ţinând seama de acestea1 câştigă „o butca cu opt cad şi ou toate pistoalele câte le avea şi galbenii toţi", opt sate, precum şi încrederea de cinstbea nevestei, lăsaltă singură trei anii, în oare timp dobândise un copil.

Note:

1 I.G. Zbiera: Omul cu trei talanţi, în Poveşti şi poezii populare româneşti, Minerva, Bucureşti, 1971, p. 301 – 315.

Evident că, din compararea variantelor româneşti ou originalul

lui Creangă, se desprinde concluzia că niciuna dintre ele nu este asemănătoare ca schemă epică primei părţi din povestea Dănilă Prepeleac. Varianta moldovenească „cea mai asemănătoare” prezintă – după cum s-a văzut – mari deosebiri faţă de povestea Creangă, în privinţa introducerii, a motivărilor schimbului dezavantajos şi a continuării.

Rezultă limpede că Ion Creangă, chiar dacă a cunoscut; una sau mai amufilt din aceste variante româneşti, orale sau scrise, pentru construcţia acestei prime părţi n-a selectat decât câteva aspecte (transformate până la o nouă figurare) ale schimbului dezavantajos. Din necesităţi compoziţionale şi artistice, a inventat el noi motivări, proprii sau filtrate din alte basme, fără posibilitate de identificare.

6. Continuările din variante nu-l ispitesc pe Creangă.

El îşi construieşte altfel povestea. Şi pentru a nu exista o ruptură între prima parte şi a doua parte a poveştii, închipuie de pe acum – din prima parte – elemente pregătitoare. Procedeul este clasic. Naraţiunea, ca şi drama, pe măsură ce înaintează trebuie să-şi găsească justificări în trecut şi punţi de legătură spre viitor. De la ultimul schimb, de când Dănilă Prepeleac obţine pe gâscan o pungă goală, Creangă pregăteşte continuarea poveştii sale. Îşi pune personajul să cugete: „până aici toate au fost cum au fost, dar de acum am prins la minte… Numai ce folos? Când e minte, nu-i ce vinde”. Prin urmare, ne vom aştepta ca personajul să acţioneze cu totul altfel, conform experienţei căpătate. El trebuie, poate să se transforme în contrariul său. Între cele două stări psihologice şi cele două grupuri de acţiuni se creează un vacuum. De aceea, pentru ca trecerea să se facă pe nesimţite, Creangă îl pune pe Dănilă să mai facă două isprăvi, ultimele (cea eu să

rul sfărâmat şi boii ucişi sub copacii tăiaţi, precum şi cea cu aruncarea toporului după lişiţe). Ambele – eşecuri între buna intenţie şi rezultat.

Tot ca pregătire a continuării, trebuie socotită şi consemnarea unui fapt prevestitor, într-un moment când nu ştim cum o să evolueze personajul sau acţiunea. Povestitorul pune pe fratele lui Dănilă să spună acestuia: „se vede că tu ai fost bun de călugărit, iar nu de trăit în lume”. În a doua parte, când Dănilă fuge ou iapa în pădure, îşi aduce aminte de vorbele fratelui său şi se apucă să-şi facă biserică pentru a se călugări. Pe aceste punţi, inexistente în variante, se trece la a doua serie de peripeţii din Dănilă Prepeleac.

7. Această a doua parte corespunde însă unei alte serii de variante, izolate sau aparţinând altor scheme narative. Jean Boutiere ia în considerare nouă variante, grupate de L. Şeineam/în tipul: Hercule – Păcală, indiioand omul din popor, care înşală pe draci, încrezători în forţa lor de temut. Dintre acestea numai Bogdan viteazul şi Idrinco – spaima zmeilor (se mai adaugă şi altele necunoscute lui J. Boutiere) apar înaintea poveştilor lui Creangă. În variantele propuse de cercetătorul francez se găsesc toate probele, în afară de cea a blestemelor, pe care Creangă a adăugat-o din amintirea altui basm, cu totul independent. Scriitorul nostru introduce a şasea probă, am spune din necesitate de compoziţie, nu din intenţii multiplicative. Întrecerea în blesteme, cum bine observă Boutiere, este „comme une anticipation de l'episode final" (op. cit., p. 90). Ovidiu Bârlea descoperă pe motivul întrecerilor între om şi zmeu sau drac 71 de variante din toate provinciile ţării şi de la aromâni. Dintre acestea, şase le datează înaintea apariţiei lui Dănilă

Prepeleac.

Comparaţia poveştii lui Creangă cu fiecare din variantele anterioare nu este necesară/ pentru că toate întrunesc aceleaşi particularităţi. Începutul lor, de pildă, diferă de la o variantă la alta, constituindu-se în introduceri cu totul independente de povestea lui Creangă/ în cuprins, basmele prezintă motive străine de Dănilă Prepeleacr) Deosebit de aceasta, întrecerile între om şi drac nu sunt cumulate de o variantă pe care s-o bănuim la temelia poveştii lui Creangă. Motivul dracului nătărău este mai puţin frecvent decât cel al zmeului prostănac. Cu toate acestea, Creangă se hotărăşte pentru cel dintâi. Scriitorul nostru nu foloseşte toate întrecerile din variante. Acestea sunt mult mai multe, banale sau de-a dreptul neglijabile (întrecerea în darea vânturilor, întrecerea la mâncare, întrecerea în a dormi cu ochii deschişi etc.).

Faţă de această situaţie, analiza nu se poate mulţumi cu constatarea „autenticităţii folclorice a episoadelor".

Ea ne duce la concluzii clare şi semnificative în relaţia:

povestea lui Creangă – fondul folcloric. În primul rând.

variantele nu corespund complet celei de a doua părţi din povestea Creangă (au introduceri şi cuprinsuri diferite). Din variantele ascultate Creangă a putut prelua numai motivul întrecerilor. Pe motivul acesta a selectat numai cinci probe. Acestea nu consemnau

orice fel de întreceri, ci numai din acele care să dovedească isteţimea eroului, nu şi prostia lui (ca în variante). A şasea probă, blestemele, pare a fi luată dintr-un basm cu totul diferit1. S-a oprit asupra ei poate pentru a-şi crea tun final original, dar poate şi dintr-o intenţie ironică, să arate că noi românii ne pricepem straşnic la blesteme.

Alegerea probei blestemelor n-a fost – făcută în niciun caz pe criteriul frecvenţei lor în folclor, pentru a fi reprezentativ sau „autentic”, nici pe criteriul bizareriei unei asemenea întreceri şi nici pe cel al aglomerării (să fie cât mai multe în emulaţia cu dracul). Alăturarea probei este motivată de necesitatea de a dovedi superioritatea omului isteţ faţă de drac. Acesta din urmă nu avea apriga posibilitate omenească şi nici copii curajoşi care să mânuiască cu atâta dibăcie şi eficacitate arma blestemelor.

Faptul că unele motive din variante s-ar găsi în poveşti răspândite în toată Europa, India, China, America

Latină şi încă în prelucrări din sec. al XVI-lea nu ne îndreptăţeşte să credem că povestea lui Creangă este rezultatul unui fenomen de circulaţie a motivelor. Mai curând este vorba de o compunere locală, în sensul că basmul se poate ivi în chip independent în mai multe locuri, cum crede şi B. Polivka. Bineînţeles este vorba de perimetre mari.

Analiza variantelor străine şi româneşti, corespunzătoare primei şi celei de a doua părţi din Dănilă Prepeleac, ne arată că nu există identitate de motive. Din ambele tipuri de variante au fost preluate în povestea lui I. Creangă cu aproximaţie: motivul schimbului dezavantajos

(prima parte) şi – tot cu aproximaţie – motivul omului isteţ care înşală pe dracul prost în întrecere.

În prima parte observăm că povestitorul nostru selectează şi compune etapele schimbului (nu întâmp Lător, ci în mod gradat, de la boi la pungă goală), şi nicio variantă românească sau străină nu i le prezintă de-a gata

Note:

1 O Bârlea indică povestea moldovenească Baba şi diavolul

(op. cit., p. 97).

În modalitatea realizată de el. În plus, introduce un element din alte basme, inexistent în variantele corespunzătoare. În a doua parte, observăm, de asemenea, că selectează din al doilea tip de variante şi

compune suita de întreceri într-o manieră personală. Nicio variantă nu prezintă astfel întrecerile dintre om şi drac, ba chiar

Creangă mai adaugă o întrecere, inexistentă în vreo variantă a celui de al doilea tip.

Acest travaliu artistic, de o exemplară geometrie compoziţională, nu a fost observat, pentru că toţi cercetătorii au fost preocupaţi de identificarea episoadelor autentic populare în povestea lui Creangă, şi nu de cum au

Jost folosite de acesta în compoziţia sa. Mai mult, încă.

Ne aflăm în faţa unei poveşti unitare, unde motivele sunt astfel amalgamate, încât lectura nu poate lăsa altă im –, presie decât că avem o singură poveste.

8. Cercetările întreprinse de istoricii literari ca Jean

Boutiere, de folclorişti, ca Ovidiu Bârlea şi de comparatişti ca Al. Dima1 sau Zoe Dumitrescu-Buşulenga2 au ajuns la concluzia că nu există în folclor o variantă care să cuprindă aceste două tipuri reunite şi care să fi stat la baza poveştii Dănilă Prepeleac. Cu toate acestea, Jean

Boutiere, prin analogie, susţine că Dănilă Prepeleac a fost primit de la tradiţie ca un amalgam de două părţi".

(op. cit., p. 153). Ovidiu Bârlea constată şi el: „Contaminarea acestui tip ou cel despre trocul dezavantajos se întâlneşte numai în Dănilă Prepeleac", punând această contaminare, desigur, tot pe seama folclorului. Deosebit de aceasta vede în partea a doua o prelungire a tipului din partea întâi dând altă interpretare unităţii basmului. După el n-ar fi vorba de o asociaţie prin contrast între Dănilă cel prost şi Dănilă cel isteţ (care i se pare „secundar" şi

„Nereliefat" de Creangă), ci consideră: „Contrastul e de

Note:

1 Al. Dima, Baza folclorică a povestirii lui Ion Creangă „Dănilă Prepeleac", în Studii de istorie a teoriei literare româneşti.

Ş.P.L., 1962, p. 253 – 269.

2 Zoe Dumitrescu Buşulenga, Ion Creangă, E.P.L., 1963.

altă natură între Dănilă cel prost şi dracii şi mai proşti", conform unor variante folclorice (op. cit., p. 100).

Al. Dima, după ce analizează cele două părţi ale povestirii, în raport cu variantele cunoscute, ajunge la concluzia că: „impresia de sintetizare nu se susţine decât pe baza lipsei unui exemplar real cu

totul asemănător, ce n-a putut fi încă – din întâmplare – descoperit. Varianta lui Creangă e însă în orice caz alcătuită potrivit celui mai caracteristic şi consecvent spirit popular”.

Acestei concluzii i se pot opune două obiecţii. Întâi: considerentele sunt făcute pe baza câtorva variante. Dar

O. Bârlea semnalează 71 de variante româneşti şi străine

(aromâne), şi „întâmplarea” tot n-a pus la dispoziţie exemplarul „real” cu totul asemănător poveştii lui Creangă.

În al doilea rând, identificarea între spiritul popular şi cel cult este făcută fără nuanţarea graduală cu care eram obişnuiţi de autorul valoroasei cărţi Arta populară şi relaţiile ei. În operaţia selectării, de pildă, comună spiritului popular, cât şi celui cult, nu există aceleaşi determinante. În procesul de „distrugere” şi cel de „recreare” în creaţia populară, omisiunile se pot datora uitării, sau grabei către sfârşit, iar adăugirile – necesităţii de adaptare la mediul ascultător sau din tendinţa de multiplicare a reproducătorului oral. În schimbul dezavantajos, povestitorul oral uită, de pildă, de gânsac şi-l înlocuieşte cu un cocoş, iar în întrecerea cu dracul, uită de proba cu blestemele şi o înlocuieşte cu darea vânturilor.

În spirit cult se petrec selecţiuni prin decantarea valorilor şi adăugiri pentru a întări caracterizările şi a sublinia efectele. În schimbul dezavantajos Creangă nu omite gânsacul deoarece acesta ţipă agasant, ţipă de „dorul gâştelor văduvite”, iar în întrecerea ou dracul adaugă blestemele. Scriitorul introduce această probă nu pentru a suplini un gol în amintire sau pentru a multiplica şi complica inutil basmul. Această reminiscenţă mitică este introdusă ou conştiinţa că în şirul probelor este cea mai teribilă şi deci potrivită unui final. Blestemul este primejdios nu numai pentru prezentul unei fiinţe, ci şi pentru viitorul ei. Consecinţele unui blestem cad nu numai asupra capului unei persoane, ci şi asupra colateralilor şi urmaşilor. Proferarea lui creează un destin tragic pe un timp nelimitat. Blestemul este urmat de ispăşirea mai apropiată sau mai depărtată. De altfel, Dănilă Prepeleac nu suferă de pe urma nici unei probe, dar după blestemul

„Descântat” de diavol îi pocneşte un ochi din cap. Blestemul ales de el trebuie să fie şi mai puternic. Cu ajutorul copiilor trebuia să chelfănească bine şi să arunce pe diavol înapoi în iad. Materialul este popular, dar folosirea lui este dominată valoric de coordonarea

motivată şi sporirea implantului psihologic. Este necesar poate şi un răspuns la întrebarea pe care şi-o pune Al. Dima: „Contaminarea celor două teme deosebite şi opuse e opera lui Creangă, printr-un aşa-zis act de compunere artistică sau un firesc fenomen poporan?” (op. cit., p. 26.) Al. Dima pledează pentru „un firesc fenomen poporan” şi tăgăduieşte actul de compunere artistică. Contestă, de altfel, povestirii: unitatea de acţiune, unitatea de caracter a personajului şi motivarea epică. Este adevărat că ne găsim în faţa unei poveşti ou două serii de fapte, nu numai deosebite, dar şi contradictorii în schimbul dezavantajos şi în depăşirea dracului în isteţime. Există oare o ruptură între aceste serii de întâmplări? în primul rând, însuşi cercetătorul român recunoaşte că se află un liant, dar nu-l consideră suficient; „singurul element de sudură ni-l oferă prilejul întâlnirii diavolului”. Da, dar nu este singurul. În partea întâi, autorul strecoară elemente care o pregătesc pe cea de a doua. Terminase ultimul schimb, mirându-se că a obţinut pe boi o pungă goală, şi îşi spune mustrător: „dar parcă dracul mi-a luat minţile”. După ce ucide boii fratelui său, nu rămâne impasibil. Îşi promite că „Dănilă face, Dănilă trebuie să desfacă” şi după isprava cu toporul, iar reflectează: „se vede că mi-a luat cineva din urmă”. Sub acest semn al destinului păgubos.

„Cineva”, în mentalitatea poporului, este indicaţia nerostită a diavolului. După oum se observă, întâlnirea ou acesta este pregătită. Explicabil de ce apariţia necuratului nu miră şi nu înfricoşează pe eroul nostru. Era cu acel „cineva” mereu şi de mult timp în gând. Temperament robust, Dănilă se revoltă în modul cel mai firesc: „V-oi învăţa eu să puneţi stăpânire pe lucrurile din lume, cornoraţilor!”, dând glas răzvrătirii şi afirmând voinţa umană împotriva forţelor care apasă pe om. Dănilă devine un exponent. Oprimarea nu este resimţită numai de el, oi de „toate lucrurile din lume”. În hotărârea lui împotriva diavolului, distingem, inspirată de autor, o scânteie umanistă, stânjenită în afirmarea ei de o forţă mai presus de individ, dăunătoare, o forţă pe care inteligenţa şi voinţa umană refuză s-o accepte.

Întâlnirea cu diavolul mai este pregătită şi de convingerea eroului că-i merg toate pe dos, iar raptul iepei şi al securii erau semnul hotărârii că nu se va mai întoarce acasă tot ţăran nevoiaş. Această stare de spirit făgăduieşte o altă serie de întâmplări, mai grozave decât cele petrecute. O ascendenţă dramatică stimulează curiozitatea cititorului sau ascultătorului. Revolta şi voinţa îl transformă pe erou.

Destul a fost prostit şi păcălit! (Acum este gata să prostească şi să păcălească şi el pe alţii.

Trimiterea la călugărie, vorba de necaz a lui frăţâne-su, pregăteşte şi ea, aşa cum s-a observat, a doua parte a poveştii. Tâloul este deosebit. Pe lângă nuanţa ironică la adresa tagmei nefolositoare, trebuie să înţelegem că acolo Dănilă nu va mai chinui pe nimeni: nici fraţi, nici nevastă, nici copii. Departe de lume, se va chinui singur.

Ghiduşar, scriitorul gândeşte cum, chiar la călugărie, tot

„Va da el de dracu'", dând conţinut unei ziceri populare.

Acestea sunt gânduri ascunse, doar sugerate, dar tot atâtea punţi de legătură între cele două serii de întâmplări, cele ce au fost şi cele ce vor veni. Unitatea de acţiune este realizată minuţios de aceste sugestii cu care ne vom întâlni într-un stadiu dezvoltat.

Unitatea de caracter este şi ea asigurată. În studiul său asupra personalităţii şi operei scriitorului, Zoe Dumitrescu-Buşulenga este preocupată în mod deosebit de aceastâr problemă. Admiţând la baza poveştii Dănilă Prepeleac un model din două tipuri reunite, scrie că: „trecerea de la o stare la alta a eroului ar rămâne cu totul de neînţeles dacă l-am considera, aşa cum s-a făcut, rezultatul întâmplător al unei asociaţii psihologice lipsite de distingo, aşa cum se întâlneşte adesea în folclor. Personajul are însă unitate şi ideologică şi artistică, fiind provenit dintr-o intenţie creatoare a scriitorului, susţinută şi unitară" (op. cit., p. 63). Însuşindu-ne afirmaţia autoarei şi augmentând-o, putem produce mai multe dovezi de

„Mijire a conştiinţei prin recunoaşterea greşelilor sale", minimalizate de partizanii modelului gata reunit.

În partea întâi, întâlnim mai multe scântei ale conştiinţei de sine.) După ce dă carul pe capră şi vede că ţăranul cumpărător a rezolvat ducerea carului agăţându-l de altele, rămâne „gură cască" şi se autoironizează: „ia pe ista cu capra ştiu încaltea că bine l-am boit", n-a reuşit adică să-l facă bou la carul buclucaş, căci acesta a agăţat carul de alt car şi s-a dus. „Prostia" sa, expresie a nepriceperii în treburi practice, este luminată, ca să spunem aşa, de conştiinţa lucrului rău făcut, căci la încheierea târgului dezavantajos se mustră: „rua-ţi-o frântă că ţi-am dres-o. Dintr-o păreche de boi de-a mai mare dragul să te uiţi la ei, am rămas cu o pungă goală". Dând punga goală fratelui său, spune chiar că a prins la minte „dar nu mai are ce vinde.

Această ultimă mărturisire de trezire a conştiinţei de sine este

observată şi de către Al. Dima, oare înisă, o consideră anulată de cele două boroboaţe ce urmează: uciderea boilor şi aruncarea toporului după lişiţe, pentru a duce una lui frăţâne-iu ca să-l îmbuneze. Obiecţia este serioasă. Valabilitatea ei accentuează contrastul dintre prostie şi isteţime; nu-l estompează. Avem de-a face cu o întunecare a lucidităţii artistice? Facem cunoştinţă cu o intenţie multiplicativă lipsită de necesitate, ca multe întâlnite în folclor? Credem că niciuna, nici alta. Am observa că una din aceste isprăvi nu-l păgubeşte pe Dănilă (ca toate cele de până acum), ci pe fratele său. Unde se cuvenea mai mare grijă, întâlnim culmea nepriceperii şi a prostiei. Uciderea boilor şi pierderea toporului sunt determinantele, motivaţiile caracterului ultim al întâlnirii cu fratele său. De aici izvorăsc două idei narative care fac legătura dintre părţi, necesare întâlnirii cu dracul:

furtul iepei (fără de care n-ar fi putut exista proba întrecerii cu iapa în spate) şi, ceea ce şi mai important, constatarea fratelui său: „tu ai fost bun de călugărit, nu de trăit în lume” (fără de care nu s-ar fi născut ideea construirii mănăstirii, spaima dracilor). Deci nicio umbrire a lucidităţii artistice care construieşte nuvelistic şi nici multiiplimţie pentru a lungi povestirea, ci înălţarea unor schele necesare pentru arhitectura ulterioară.

Am spune că din punct de vedere psihologic, ceea ce pare anulare nu este decât crearea unei culmi a prostiei, ridicată între recunoaşterea greşelilor şi înfăptuirea totalei treziri. Ceea ce pare o scăpare din vedere sau o accentuare a contrastului nu-i decât mascarea verosimilă a faptului că o comportare nu se schimbă deodată cu recunoaşterea greşelilor, odată cu trezirea conştiinţei. Recunoaşterea vinii este numai o treaptă, jumătatea drumului parcurs până la totala ei înlăturare. Trebuia inventat evenimentul care să transforme şovăiala în hotărâre şi hotărârea în faptă. Dacă n-ar fi existat aceste două transzitorii isprăvi, sigur l-am fi învinuit pe Creangă de automatizarea, de artificializarea transformărilor sufleteşti, de lipsa adevărului psihologic. Motivarea psihologică este însă observată permanent în construcţia eroului. Isteţimea lui din partea a doua este motivată de hotărârea şi curajul de a depăşi zona necazurilor, propulsată de revolta împotriva puterilor malefice care pun stăpânire pe om, determinată de batjocura celor din jur care fac din el un hazliu păcălit.

Transformarea lui din păcălit în Păcală este justificată, mai ales,

de starea de necesitate. Câştiigă uşor banii prin intenţia de a dura o mănăstire în gura iadului. Comentariul ce urmează este al povestitorului (nu-l putem găsi în nicio variantă), amar ironic: „Tot mănăstiri să oroieşti, dacă vrei să te bage dracii în seamă, să-ţi vie cu bani de-a gata la picioare şi să te facă putred de bogat".

Uşor sau greu câştigaţi (nu mai uşor decât îşi pierduse boii), banii trebuia să fie păstraţi cu orice preţ. Ei îl scăpau de sărăcie. îl îndreptăţea şi prejudecata hazlie că

„Tot bogatul mintos şi tânărul frumos". Îndreptăţirea singură însă nu ajungea. Era necesară „prinderea de minte".

Ea răsare din izvor dublu: sărăcie şi moarte sau bogăţie şi viaţă. Când cineva are de ales între aceste două alternative, devine şi isteţ: „nevoia învaţă pe cărăuş". O experienţă de viaţă turnată într-un proverb este însuşită de

Dănilă, în disperare, tocmai când credea „c-a sfeclit-o", şi câştigă în lupta cu patru demoni. Aici Creangă potenţează puterea diavolească printr-o multiplicare şi prin diversificare. Variantele nu-i puneau la dispoziţie decât înfruntarea unui demon. Întrecerile nu sunt desigur competiţii onorabile, ci înşelăciuni. Primele patru sunt păcăleli. Următoarele sunt minciuni gogonate. Toate sunt cu satisfacţie acceptate, pentru că dăunează satanei.

9. Complexitatea mijloacelor, selectarea şi dispunerea lor gradată, motivările psihologice, amplificarea şi diversificarea momentelor epice sunt contribuţii ale artistului

Creangă. Ipoteza lui Al. Dima că „în cazul lui Dănilă

Prepeleac ne aflăm în faţa unei asociaţii prin contrast aşa cum se întâlnesc nenumărate în folclor" şi că „au activat concomitent asociaţii prin asemănare", convinge că acest mecanism funcţionează în folclor. Dar atâtea dovezi de intervenţie cultă în variantele folclorice ne fac să ne îndoim că povestea lui Creangă este preluarea unei va

nante folclorice cu cele două părţi reunite, mai ales când nu există nicio variantă românească sau străină, de-a gata, pe care Creangă să-şi fi însuşit-o. În cartea lui O.

Bârlea (apărută după publicarea studiului lui Al. Dima), între cele 12 variante (publicate şi nepublioate) pentru partea întâi şi cele 71 de variante (publicate şi nepublicate) pentru partea a doua, nu se găseşte o singură variantă care să cuprindă cele două teme reunite prin asociaţie contrast şi asociaţie asemănare. „Omul la târg",

semnalată, dar neanalizată de Al. Dima, descinde din

Dănilă Prepeleac, aşa cum dovedeşte O. Bârlea. Ivanco – jiul ursului, găsit de Al. Dima în colecţia de basme a lui

Leyen şi Zaunert (Russische Mărchen, 1922, p. 241), este într-adevăr o asociaţie prin contrast: „prostia cea mai desăvârşită cu isteţimea cea mai surprinzătoare”, dar nu corespunde poveştii lui Creangă decât prin trei întreceri

(întrecerea prin fugă, aruncarea unui obiect de fier [urcior], înconjurarea de-a călare a lacului). Asociaţia se realizează cu o serile de prostii care nu au nimic de-a face cu schimbul dezavantajos din Dănilă Prepeleac. Această asociaţie se poate găsi şi în alte basme româneşti (ciclul Prâslea, de altfel observat de Al. Dima), dar nu pe care le putem socoti variante ale poveştii Creangă. Are dreptate autorul studiului: „Mai concludentă ar fi desigur descoperirea unei variante româneşti care să amintească de aproape de Dănilă Prepeleac” (Al. Dima, op. cit., p. 267). Dar această variantă care: să cuprindă cele două părţi contrastante treiuniite ca în Dănilă Prepeleac n-a fost descoperittă. Rămâne atunci să presupunem că această variantă stă undeva ascunsă în meandrele folclorului şi aităţi merituoşi şi sagaci cercetători de fălcilor au fost mai puţin norocoşi într-o sută de ani, decât Ion Creangă care a găsit-o şi a repoverstiit-o „în! tr-o clipiltă”?

În locul unei asemenea presupuneri, care să ducă la concluzia că această contaminare „nu e deloc o sinteză personală, ci numai un act psihologic, de felul celor nenumărate ce se produc neîncetat pe toate tărâmurile etnografiei şi folclorului”, de dragul unei autenticităţi a basmului lui Creangă, propunem o ipoteză provizorie. Până la găsirea unei variante identice sau asemănătoare, românească sau străină, ca schemă epică, şi care să nu fie o versiune Creangă întoarsă în folclor, suntem îndreptăţiţi să presupunem că însuşi Creangă este acela care a grăbit şi aplicat procesul folcloric al asociaţiei prin contrast, de vreme ce până la el nu fusese realizat. Îndreptăţirea acestei concluzii o găsim întreagă în activitatea de băsmiuitor a lui Creangă, care nu preia din folclor schemele epice aşa cum le găseşte, ci le simplifică sau amplifică, selecţionează motivele sau adaugă, motivează psihologic, realist, cu cea mai mare grijă, într-o compoziţie cimentată logic, condimentată ou ironie şi umor, fundamentată cu înţelepciune populară şi turnată în forme artistice, dovedind calitate superioară de povestitor.

Intimitatea scriitorului nostru cu folclorul explică această culme a autenticităţii sale, când îşi însuşeşte un procedeu de compoziţie folclorică, realizând o compunere cultă.

Prelucrarea artistică a părţilor l-a dus, firesc, la compoziţia unui basm (nu la două), din momentul în care s-a gândit că cele două serii de isprăvi pot fi înfăptuite de un singur personaj, cum a mai întâlnit în folclor un Prâslea sau un Păcală. A topit din aceştia doi câte ceva şi ne-a dat pe Dănilă Prepeleac.

10. În plus, Creangă avea o predispoziţie extraordinară de naş literar. Aşa cum a inventat pe Harap Alb, tot astfel a inventat numele de Dănilă Prepeleac. Dacă ar fi fost numai Dănilă, n-ar fi fost mare lucru, dar el îşi botează eroul şi Prepeleac (par cu cioturi înfipt în mijlocul curţii, pentru că „atâta odor avea şi el pe lângă casă, făcut cu mâna lui”), simbol al sărăciei şi incapacităţii gospodăreşti. Este tipic exemplul pentru construcţia simbolului pornind de la imagine, şi nu de la idee. Procedeul este frecvent, teoretizat şi practicat de marii scriitori moderni ai secolului şi care se pot uşor regăsi în familia spirituală a unui Goethe sau Wagner. Această sinteză nu este de găsit într-o variantă românească sau străină, chiar dacă vom mai căuta-o încă o sută de ani, iar de vom găsi-o, vom fi nevoiţi să constatăm că este un ecou al poveştii lui Creangă. Numele de Dănilă Prepeleac dă individualitate de neuitat eroului nostru, aşa cum sunt atâtea în literatura universală, de neconceput sub alt nume decât cel inventat de autorul lor.

Dănilă Prepeleac este noul nume dat unor elemente anonime de basm vechi, care sub o baghetă magică se *

transformă în poveste nouă, semnată cu îndreptăţire de un nume cunoscut şi nou: Ion Creangă.

11. În relaţia folclor – creaţia lui Creangă intră în consideraţie şi Povestea lui Stan Păţitul, care a suscitat, de asemenea, multe discuţii. Chiar înaintea lui Dănilă

Prepeleac, / ţăranul consecvent înţelept, Stan, şi dracul consecvent inteligent şi generos, Chirică, au interesat pe comentatorii de limbă franceză. Adept aii teoriei despre originea mitologică a basmului, Leo Bachelin 1 este preocupat de vechimea personajului Stan, care n-ar fi decât un Făt-Frumos „qui tient encore des heros solitaires par să destinee qui le conduit de la pauvrete à la richesse, de la servitude à l’indepenidenoe (op. cit., p. 144 – 145).

Speculaţia îl duce până IL a fabula imiitiică a lui i Gephalus care travestit în negustor îşi seduce propria soţie, cople-Note:

1 Jules Brun et Leo Bachelin, Sept contes roumains, Paris.

1894. Antologia cuprinde: Bel enfant de la larme, La Fac des fees, Les douze filles de l'empereur, Stan l'echaude, Roman le merveilleux, Le conte du porc, Jouvencelle – Jouvenceau.

şind-o ou daruri1. Chirică, „peut-entire un diminutif et un parodie du moţ Kirus, seigneur, pronomce à la greeque" (op.

cât., p. 143), este un personaj de origine prometeică, specific păgână, un satan iudeo-oreştin. N-ar fi un diavol capucin, ci „Le diable des bonnes gens", un diavol transformat în om, eu atributele acestuia, nu numai de înţelepciune, ci şi de ispăşire şi de generozitate. Numai puterea îi rămâne de domeniul supranaturalului. Nu se mai înţelege cum femeia lui Stan ar fi o „Auroră mititică", dacă în ea se ascunde „le venin du serpent et la malignite de Satan", cum ar spune Sf. Grigore. Coasta ar fi atunci un caz de stratificare istorică, acel medievali „membrum diiabolis". Baba ar fi şi ea „comme un proche parente de la femrne ou de la grande mere du diable şi souvent assimilee dans le folklore à la nuit ou à la nuee orageuse". Însăşi partea din prânz lăsaită în pădure, pentru care geniul crepuscular trebuia să pronunţe ritualul „bogdaproste", n-ar fi decât sacrificiul celor vechi păstrat în creştinism sub forma pomenii.

Speculaţiile mitologice destul de pitoreşti au fost completate cu căutări ide corespondenţe în folicloir. Jean Boutiere consemna în 1930 că: „Le theme de Steni l'Echauăe, comme celui de la Belle Mere aux trois brus, n'est pas reprezents en Roumanie que par le conte de Creangă:

de plus, nous n'en avons trouve aucune version etinangere, alors que nous connaissons une version aimenienne de la Belle Mere aux trois brus". În continuare autorul francez preciza: „Il ne faudrait pas en conclure que Stan l'Echaude a été imagine par Creangă: le theme general du conte et plusieurs de ses details denoncent evidemment un recit populaire" (op. cit., p. 137). Concluzia se bazează pe faptul că tema pactului cu diavolul se găseşte în poveştile tuturor popoarelor, formând subiectul a numeroase poveşti, precum şi – aşa cum se ştie – pe cel al lui Faust de Goethe. Jean Boutiere nu este tulburat în

Note:

1 Cephalus, credincios soţiei sale Pocris, respinge dragostea zeiţei Eos. Mânioasă, zeiţa îl îndeamnă să pună la încercare credinţa soţiei sale. Travestit în negustor, Cephalus îşi seduce soţia, copleşind-o cu daruri, şi apoi i se arată sub adevărata lui faţă.

De ruşine, Pocris fuge în munţi. Cephalus o găseşte, o readuce şi trăiesc din nou în bună înţelegere.

concluzia sa nici de originalitatea pactului Creangă, deşi o consemnează: „Entre les contes precites et Stan l Echaude une difference capitale: dans les premières, şi le diable designe obscurement la shose qu'il deşire, c'est pour abuser l'homme auquel îl veut ravir une âme; ici au connaire. Chirică ne trompera pas son maître: le manque de precision de la convention lui permettra seullement d'emporter en enfer la vieille entremetteuse" (op. cit., p. 138).

Este mai puţin importantă pentru cercetătorul francez însăşi schimbarea miezului temei, decât identificarea în folclor a unor motive cu totul marginale (diavolul este ajutat de mai mulţi confraţi în săvârşirea faptelor, diavolul cere ca plată „să charge de ble", talpa iadului, care este însăşi mama diavolilor).

Prin 1963, Zoe Dumitrescu-Buşulenga, deşi de acord cu Jean Boutiere, are totuşi o rezervă: „dar, fireşte, nu se poate deduce din aceasta (inexistenţa unor variante româneşti şi străine, n.n.) faptul că autorul român ar fi imaginat pe de-a-ntregul naraţiunea". De imaginat, se pare, a imaginat ceva (nu pe de-a-ntregul), dar ce anume, autoarea nu ne arată. (O preocupă realizarea estetică din

Stan Păţitul (înlănţuirea unitară şi logică a episoadelor, originalitatea întâlnirii dintre om şi drac, pregătirea testului psihologic, orientarea satirică a poveştii, particularitatea pactului cu diavolul, transformat în om, caracterizarea personajului hâtru, Stan Păţitul, căruia îi descoperă numeroase valenţe psihologice). Putem sublinia şi observaţia pătrunzătoare asupra unui procedeu, care nu ni se pare deloc de origine populară. Autoarea îl pune în lumină prin compararea cu procedeele picturale ce pot fi întâlnite în pânzele unui Breugel, „care dezvoltă analitic procedee populare", pe când Creangă „a procedat pe dos, sintetizând o împrejurare, o imagine dintr-un proverb" (op. cit., p. 72). Înţelegem că toate aceste virtuţi sunt ale prozatorului Creangă, altoite pe fondul folcloric.

Lucrurile nu sunt spuse explicit, deşi Zoe Dumitrescu-Buşulenga

se referă de asemenea la folosirea unor motive concret senzoriale „ale imaginii făurite de Ion Creangă”, în legătură cu personajul pozitiv Chirică. Este vorba, prin urmare, de o imagine făurită de Creangă, idee nemenţionată în concluzie, căci scriitorul este din nou înfeudat folclorului prin asemănarea lui Stan Păţitul cu o poveste belgiană: Morarul din Stuiwenberg şi ultimul Kabuter, relevată de Roberto J. Payro, într-o culegere a sa: Diavolul în Belgia.

Problema nu este deci clară. Creangă a luat din folclor „transformarea geniului bun în diavol” tot atât de bun? Este o autohtonizare a motivului, sau este o invenţie Creangă? Răspunsul este necesar dacă vrem să distingem pe „folcloristul” Creangă de creatorul Creangă. Pentru autohtonizarea motivului îşi asumă răspunderealO. Bârlea \în studiul său, prin semnalarea unor variante româneşti ale poveştii lui Creangă. În privinţa lui Stan Păţitul, el consemnează 23 de variante) (opt publicate şi 15 nepublicate), „dar toate ulterioare lui Creangă” (op. cit., p. 81).

Această situaţie este comentată de autorul însuşi peste câteva pagini: „Faptiui că toate variantele folclorice sunt culese abia la trei decenii după varianta lui Creangă, apoi asemănarea evidentă a schemei epice par a îndreptăţi presupunerea că piesele folclorice ale fi un ecoiu al lecturii lui

Creangă” (op. cit., p. 86). Bârlea opinează însă că sunt variante oare poit afli se coteţe mai vechi, pentru că prezintă ca şi în Creangă, un mijloc medieval die îmbogăţire prin

„Construirea acareturilor carie rămâneiau proprietatea iobagului, apoi prin mooliţia luată de pe moşia boiierească”. Şi aceasta, ca multe altele, este argumentare prin care se încearcă atestarea vechimii variantelor, anterioare, deci, poveştii Creangă. Aceasta din urmă neputând fi altceva decât o variantă folclorică. Pentru a demonstra o idee preconcepută, orice argument este bun. L-am crede pe cuvânt pe

O. Bârlea, dacă am putea să ne oprim asupra unei variante şi să spunem: aceasta a stat la baza poveştii Creangă. Dar ce ne spune analiza variantelor? (Şapte din cele 23 de variante, consimte însuşi cercetătorul, provin din povestea lui

Creangă-llelelalte 16 prezintă remarcabile diferenţe! Faţă de povestea Creangă, o serie sunt trunchiate, cu începutul diferit sau cu întregul subiect diferenţiat. În altă serie (în motivul îmbogăţirii)

modificările sunt substanţiale:

ţăranul se îmbogăţeşte în urma unui furt de oi, se înstăreşte prin angajarea dracului la boier sau sărăceşte că averea dobândită este nemuncită.

Motivul însurătorii este şi el modificat în variante.)

Dracul (nu soţul) corupe nevasta sub diverse înfăţişări:

le ofiţer, călugăr sau fecior. Nevasta este prinsă cu ibovnic. Unul dintre aceştia este chiar popă. Coasta este scoasă atunci când este prinsă cu ibovnicuy (nu este o operaţie preventivă). De altfel, chiar operaţia este înlocuită cu... o bătaie bună (într-o variantă culeasă din Sighet) sau cu alungarea nevestei păcătoase (variantă culeasă din Goleştii Badii – Piteşti); copilul este furat de drac cu complicitatea babei ş.a.

Însuşi motivul pactului ou diavolul este modificat şi vulgarizat. Dracul este un răufăcător (nu un geniu bun, ca în povestea lui Creangă), oare păcăleşte oamenii ca să le ia sufletele. Într-o variantă diavolul este un copil salvat de la moarte de un cioban. Drept recunoştinţă, copilul-Satană vrea să ia sufletul stăpânului, iar acesta din urmă scapă de el, lăsându-l în pădure, prins în crăpătura unui copac. În alte variante, dracul vrea să-şi ia stăpânul în iad, dar fuge îngrozit auzind „povestea pâinii", sau învrăjbeşte soacră cu noră, conform certei milenare dintre ele, pentru a lua sufletul soacrei. Într-o variantă

(culeasă din Sârbi Săouieni) dracul, deşi îşi îmbogăţeşte stăpânul, nu-l poate face să păcătuiască pentru a-i lua sufletul şi „se întoarce mofluz în iad". Motivul pactului cu diavolul nu iese din cadrul concepţiei creştine, opunându-se semnificaţiei arhaice, păgâne din povestea Creangă. Din unele cercetări rezultă că tipul acestui basm românesc, confundat greşit ou tipul Păcală, ar exista şi la popoare de limbă slavă, dar (după Boite Polivka) alterat cu tipul tânărului cu puteri supranaturale (Der junge

Reise).

Ovidiu Bârlea mai reproduce în anexă o variantă culeasă târziu (1961) asemănătoare ca schemă epică poveştii lui Creangă, dar nu o trece în rândul celor care ar descinde din aceasta. Varianta este amplificată cu episodul construirii casei (dracul duce, tot printr-un contract, atâtea scânduri câte pot încăpea într-un car) şi este alterată în episodul păcatului (dracul însuşi se preface în ibovnic).

Cercetătorul român o consideră totuşi mai veche decât povestea lui Creangă, pentru că ar prezenta motivul medieval al îmbogăţirii. El trece peste diferenţierile semnalate şi peste faptul că, pentru prima oară, apare numele lui Stan (existent numai în povestea lui Creangă, de unde descinde, deşi zicerea „Stan Păţitul" se află, izolată, în folclor).

Ca şi în cazul altor poveşti ale sale, Creangă scoate personajele din anonimat. El le acodră identitate prin caracter şi nume. Astfel Dracul capătă numele de Chirică, şi nu întâmplător. Dacă nu este un diminutiv de la Kiros (grecescul „domn"), este un fel de „vrăbioi închircit", mare la minte, dar la trup mic: „de trup este mărunţel, nu-i vorbă, dar la fire este mare". La o asemenea făptură nici vârsta nu se poate ghici, căci „bine-a zis cinema zis că vrabia-i tot pui, dar numai dracul o ştie de când îi". În acest contrast al staiturei şi capacităţii, al vârstei aparente şi reale stă ciudăţenia personajului, demonismul lui. Din pricina micimii, „Kir… cutare" putea uşor să se transforme prin ironie populară în Chirică. Altfel, are în toată structura lui amprenta unui zeu oare ţine cu gospodăria omului.

12. Nici Stan nu este luat la întâmplare. Numele Stan apare geometric în poveste: o dată la început şi altă dată la sfârşit, completat: „Stan Păţitul". În rest, diavolul are de-a face cu al doilea nume: Ipate, nume neobişnuit, cu care sunt botezaţi a doua oară cei bolnavi, pentru că boala să nu-i mai găsească. Sub acest nume nu-l mai putea lovi nenorocirea. Ipate este un nume salvat şi nici dracul nu poate avea o influenţă vătămătoare asupra lui. Între cele două nume este o legătură secretă. O

fiinţă supranaturală are de-a face nu cu un Stan obişnuit, ci ou un Ipate, născut a doua oră. Creangă va fi luat această practică din superstiţiile satului, cu siguranţă.

Iar titlul poveştii, Stan Păţitul, l-a luat desigur din zicerea populară „Sunt Stan Păţitul", veche în folclor, şi-a potrivit-o genial poveştii sale. Când în onomastica unor personaje sunt instalate atâtea intenţii caracterologice, nu mai are nicio importanţă dacă aceste nume se găsesc în mod izolat sau în alte contexte, în realitate, în proverbe, în tradiţia populară. Important este ce funcţii le-a dat Creangă – autorul.

Motivele acestei poveşti se găsesc în folclor.] Ele sunt atât de diversificate, disparate, încât sunt de nerecunoscut.

Variantele coerente, descoperite de O. Bârlea, atât de târziu culese, nu pot scăpa de suspectarea că sunt ecouri, mai mult sau mi-ai

puţin trunchiate, ale poveştii Creangă, repovestită de mii de ori, fie că prima treaptă este livrescă, fie că este orală. Şi acestea, nu numai că sunt variante culese atât de târziu, când o poveste cultă are tot timpul să se transforme în folclor, dar este semnificativ cum au fost modificate şi nivelate pe măsura simplităţii populare tocmai motivele cele mai elevate ale poveştii. Astfel, este de neînţeles pentru un muritor pactul între om şi diavol, fără ca acesta din urmă să nu urmărească să-i ia sufletul. De aceea, cele mai multe variante se contaminează de concepţia creştină, şi diavolul apare ca o forţă duşmănoasă omului (nu binevoitoare, ca în povestea Creangă). De asemenea, n; u a putut fi reţinută în popor ideea „aparentei”.

culpabilităţi a femeii care păcătuieşte cu propriul său soţ.

Ideea antică a soţului travestit în ibovnic, veche de când lunga (ea în mitul Cephalus-Procris), era prea subtilă, prea de neînţeles pentru a fi preluată de o mentalitate populară mai nouă. De aceea variantele ne arată, fără deosebire, că nevasta păcătuieşte cu un ibovnic) (ofiţer, fecior, popă) stau cu dracul în travesti în popor funcţionează acel

„Pun d’honoir” după care femeia care păcătuieşte în realitate sau numai în intenţie, oairânşeală; sau numai vrea să înşele, I trebuie să fie alungată) sau să fie deznărăvit?

printr-o cruntă bătaie! Variantele folclorice urmează această logiică) aplicată cu consecvenţă, devenită tradiţie. De nepriceput devine ideea misogină, de data aceasta de sorşinte modernă, din povestea Creangă că nu există femei oare să nu-şi înşele bărbatul, în fapt sau! n intenţie. Prilejul favorabil, stăruinţa, corupţia, diintotdeauna, alterează cele mai puternice virtuţi. Între cele rele, se alege cea mai puţin rea, şi merită iertarea mai ales femeile care păcătuiesc numai cu gândul sau numai în aparenţă. Incertitudinea este înlocuită cu încrederea, sentiment modern şi înţelept care anulează gelozia şi neliniştea. Mai mult, în popor nu sunt înţelese asemenea idei sceptice, cum este cea cu oare se încheie povestea Creangă, chiar după ce nevasta eroului rămăsese fără coasta de drac, acel „membrum diabolicum”: „Şi după aceea, când îi spunea cumva, cineva câte ceva, de pe undeva, care era cam aşa şi nu aşa, Ipate flutura din cap şi zicea: Ia, păziţi-vă mai bine treaba, şi nu-mi spuneţi cai verzi pe pereţi că eu sunt Stan Păţitul!”

Prin combinaţia motivelor, prezente în folclor în straturile

arhaice sau mitice, individualizarea personajelor prin trăsături moderne de caracter şi pirin numele bogate în semnificaţii, impregnate de superstiţii şi tradiţii populare, povestea Creangă se recreează într-un plan cult, unde nu lipseşte inventivitatea, ansamblul geometric al compoziţiei şi precizia observaţiei psihologice. Nicăieri ca în acest basm, povestitorul artist Ion Creangă n-a scurtat mai mult drumul de la mit la basm şi de la basm la povestire.

Din această perspectivă comparatistă putem consemna câteva rezultate. (Important este în primul rând nu ceea ce „apropie” sau „identifică” povestea lui Creangă cu producţiile folclorice orale, ci mai pline de semnificaţii sunt distanţele dintre ele, marcate atât prin schemă narativă, cât şi prin procedee literarei Comparaţia dintre povestea lui Creangă, pe de o parte, şi, de preferinţă, cele mai apropiate versiuni folclorice, a demonstrat atitudinea activă, excepţionala contribuţie a povestitorului nostru faţă de eposul popular. Alegând elementele existente în alte poveşti ascultate, altoindu-le pe momentele variantei asupra căreia s-a oprit, Creangă însufleţeşte povestea cu noi ipostaze şi semnificaţii. Elementele din poveştile alogene sunt integrate (nu adăugate pur şi simplu) celor din variantele tratate şi astfel prelucrate, încât se realizează o perfectă osmoză narativă. Integrările nu contrazic spiritul popular, nu numai fiindcă şi împrumuturile sunt tot populare, dar şi pentru faptul că ele se topesc atât de bine în fluxul narativ a) l autorului (după ce au fost stabilite mai înainte comunicaţiile funcţionale), încât nu se recunoaşte efortul literar. Autenticitatea îşi găseşte o explicaţie deosebită faţă de cele furnizate de comentariul critic de până acum. Aceasta nu provine din devoţiunea lui Creangă faţă de o unică variantă populară. (Creator de geniu, el nu va trata niciodată o singură variantă, ori cât de apropiată sau înrudită, asemănătoare sau identică cu tipul ideial de poveste închipuit ni s-ar părea ea, ci culege elemente din diferite versiuni ascultate şi le va armoniza în asemenea măsură, încât le va trece pe nesimţite în albia nouă a poveştii. Se ajunge la structura care se potriveşte întocmai caracterului bivalent al naraţiunii Creangă. Mediana înfrânge tendinţa de a-l acroşa numai literaturii populare sau numai literaturii culte. Sinteza aceasta este nu numai rezultatul unei asociaţii între un material popplar şi un procedeu cult

(căruia putem să-i spunem: inteligenţă asociativă, capacitate de a crea un flux narativ din momente incomplete sau amorfe), ci este şi

rezultatul unei asociaţii între un procedeu cult şi unele procedee populare latente, previzibile, identificate sau numai revelate creatorului original de artă populară. Harfa cultă şi lăuta populară ascultă deopotrivă comanda unei ciudate şi bivalente structuri artistice.

II – PERSONALITATEA LUI CREANGA

ŞI FOLCLORIŞTII ROMÂNI

Individualizarea poveştii Creangă faţă de variantele folclorice) autentice sau mai puţin autentice, înregistrate, anonim culese sau îndreptate „reclamă cu necesitate paralela între Ion Creangă şi culegătorii de folclor, cunoscuţi sub numele de folclorişti sau povestitori de folcloi)

Vomvesttrânge deci sfera comparaţiei noastre şi jvom aşeza pe marele povestitor faţă în faţă cu folcloriştii sau culegătorii de basme.

[Culegătorul de basm a fost identificat cu calitatea de folclorist, creatorul de poezie şi proză populară a fost numit şi el folclorist. Mai rămâne ca esteticienii care se ocupă de procesul de creaţie populară să fie tot folclorişti, căci istoricii fenomenului literar poporan n-au scăpat de această calificare. Creangă n-a fost cruţat nici el de acest apelativ „mvidiabil”. Jean Boutiere spune că Ion

Creangă „c’est sans le vouloir cu’il est, comme les frères Grimm, un folkloriste” (op. cit., p. 179). În 1930, la apariţia cărţii lui Jean Boutiere, singur Paul Zarifopol a protestat, spunând limpede: „Desigur Creangă n-a înţeles să facă slujbă de folclorist” 1. Peste timp, Creangă n-a mai fost numit astfel, înţelegându-se că scrisul humuleş-Note:

1 Paul Zarifopol, Jean Boutiere – „Ion Creangă”, Viaţa românească, XXII, 1930, nr. 10, p. 353.

2 George Călinescu, Ion Creangă, E.P.L., 1964.

3 Vladimir Streinu, Recitind pe clasicii noştri: Ion Creangă.

Revista Fundaţiilor, anul IV, 1938, nr. 9, 10, 11.

teanului înseamnă mai mult decât osârdia unui culegător de basme. G. Călinescu2, Vladimir Streinu3 şi Zoe Dumitresou-Buşulenga1, pentru a-i aminti pe cei mai importanţi, au ocolit acest calificativ, găsind în opera lui

Creangă virtuţi oare depăşesc pe cele ale unui folclorist pur şi simplu. De altfel, G. Călinescu, în cercetarea întreprinsă în Studii de folclor – Estetica basmului2, nu face comentarii asupra basmelor lui Creangă, neconsiderându-le folclor. Critică însă pe culegătorii de

producţii populare al căror stil este influenţat de cel al lui Creangă. dăunând astfel autenticităţii basmului folcloric.

O privire comparativă asupra culegerilor de basme şi povestitorilor populari dinaintea apariţiei primei lucrări de Creangă, precum şi asupra celor tipărite în timpul vieţii sale, va ilustra, credem, ou prisosinţă că universalitatea operei povestitorului nostru se datorează, în primul rând, originalităţii sale creatoare.

13. Cele dintâi alcătuiri de acest fel s-au realizat într-o limbă străină, cu patru decenii înaintea primelor traduceri din poveştile lui Creangă şi cu trei decenii înaintea primei poveşti publicate de scriitor. Astfel, în 1845, apare în limba germană culegerea de basme româneşti ale fraţilor „Arthur şi Albert Schott3. Autorii colecţiei, având, desigur, exemplul fraţilo! r Grimrn – oare dăduseră lumii colecţia lor de basme numai cu trei decenii în urmă – semnează împreună. Deşi basmele culese de fraţii Schott sunt nişte traduceri, trebuie să ne referim la ale pentru a ne da seama de structura lor, cât şi de ţinta culegătorilor. În această privinţă găsim preţioase indicaţii în studiul lui Al. Bistriţeanu: Primii culegători de

Note:

1 Zoe Dumitrescu-Buşulenga, Ion Creangă, E.P.L., Buc., 1963.

2 G. Călinescu, Studii de folclor – Estetica basmului, E.P.L. 1965.

3 Arthur und Albert Schott, Walachische Mărchen herausgegeben mit einer Einleitung liber das Volk der Walachen undeine m

Anhang zur Erklärung der Mărchen, Stuttgart und Tübingen, 1845.

Prefaţa este semnată de Albert Schott, iar basmele au fost culese în Banat de către Arthur Schott.

basme româneştv. Din prefaţa semnată de Albert Schott profesor la Zürich şi Stuttgart, aflăm că se publică pentru prima oară o asemenea colecţie de basme valahe şi că ei aduc „primii snopi ai unui pământ virgin” („wir bringen die erste Garben eines jungfrăulichen Boden”). Tot în prefaţă se precizează că metoda de înregistrare este cea a fraţilor Grimm şi că poveştile au fost culese aşa cum au fost auzite, fără să li se aducă nicio atingere sau înfrumuseţare: „Ei erzähit sie ohne eigene Zutaten so wie ei sie an Ori und Stelle nieder geschrieben hat; nach der mundlicher Erzählung verschiedener Leute

die im Lande selbst geboren sind".

(Trebuie spus că atât culegătorul Arthur, cât şi prezentatorul Albert Schott nu sunt nişte amatori de literatură populară, nişte diletanţi.) Colecţia lor ilustrează conştiinţa Unor oameni culţi care reflectează asupra eposului popular, emulaţi de interesul ce-l pot stârni basmele, anecdotele şi superstiţiile „valahilor" în lumea germanică şi dincolo de hotarele acestei lumi, fie prin similitudine cu producţiile altor popoare, fie prin vechimea lor, daimai ales prin prospeţimea lor. Aceşti cărturari fac cu bună ştiinţă a însemnătăţii ei operă folclorică, indicând şi pe cei care au spus poveştile şi comunele unde acestea au fost culese. Fraţii Schott nu selectează. Ei culeg tot ce aud şi cum aud, fără preocuparea de a ţine seama de semnificaţii etice. Aşa se face, de pildă, că mjxejaoveştile culese întâlnim tema geloziei materne, răspândită în variante străine şi româneşti, fără să-i tulbure faptul că înfăţişează tentativele criminale ale unei marne asupra fiicei sale bune (Oglinda fermecată) sau asupra propriului fiu, ca să scape de el, îndrăgostită fiind de căpcăun (Florian). În altă poveste culeasă, întâlnim motivul incestului, de asemenea răspândit în multe variante străine şi româneşti, în care un împărat hotărăşte să se însoare eu propria sa fiică (Fata în cocina porcilor).

Note:

1 Al. Bistriţeanu, Primii culegători de basme româneşti

(Fraţii Schott, Obert, Kunisch), Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor, an. V., nr. 1 – 2, 1956, p. 13 – 40.

Fraţii Schott sunt nişte culegători de folclor, şi atât, pentru că ei nu observă contaminările de texte, dezvoltarea lor fără noimă, sau lipsa sudurii organice a unui episod cu intriga principală. Aşa se întâmplă, de pildă, în

Pomul împăcării, unde iertarea pentru grele păcate (paricid, incest) se contaminează cu pocăinţa hoţilor, sau în

Fata de împărat şi mânzul, unde motivul fetei războinice se contaminează cu cel al „copiilor de aur", dezvoltat în a doua parte a poveştii.

14. Fiind o colecţie apărută înaintea poveştilor lui

Creangă, ne-am aştepta să întâlnim elemente asemănătoare. Întâlniri cu diavolul sau numai cu uneltele lui sunt multe în poveştile lui Schott, întrucât ele reproduc credinţe şi superstiţii româneşti mai vechi sau mai noi.

Aflăm astfel dezlegări de întâmplări pe seama diavolului, mai ales în legendele pe care le publică alături die basme.

Ne izbesc, de asemenea, sfruntate minciuni, precum şi dăunătoare învăţături drăceşti pe care nu le întâlnim la

Ion Creangă. În poveştile lui Schott găsim însă tema diavolului păcălit prin isteţimea omului (Diavolul în butoi)

ca în Dănilă Prepeleac, precum şi tema pactului cu diavolul (Mama zidită de vie sau Pomul împăcării), ca în

Stan Păţitul. Aceste motive au însă o valoare periferică în acţiune, constituind episoade neintegrate fluxului ei.

Prima, de altfel, cea a diavolului păcălit, nu cuprinde probele de întrecere între om şi drac pe care le găsim în

Dănilă Prepeleac. Aşa, de pildă, una din probe este întrecerea în dans, câştigată de altfel de diavol, deşi e cea mai puţin fantastică. Cel de al doilea motiv (pactul cu diavolul) este mai mult un schimb între drac şi om decât un contract. Astfel, într-una din poveşti în locul unei grămezi de aur un pescar va da peste 16 ani „pe cine are mai drag în casă", fără să se gândească că preţul ar putea fi unicul său fiu. În altă poveste, un tăietor de lemne primeşte de la diavol o comoară în schimbul fiicei sale.

În aceste poveşti, tema pactului cu diavolul se diferenţiază categoric de cea din Stan Păţitul. Contractul dintre drac şi om este şi aici mai mult o ispăşire a diavolului decât a opiului, dar de altă factură. Necuratul ispăşeşte o pedeapsă pentru nepricepere şi ignoranţă. Contractul cu omul nu trebuie să-l lezeze, ci doar să-l avantajeze. Perioada în care slugăreşte pe om perfecţionează pe drac pentru alte misiuni. Pentru a supune şi tortura în viitor, acum trebuie să slujească şi să cunoască. Am putea spune că dracul în această ipostază este prefaustic.

Este ucenicul omului, înainte ca omul să-i devină victimă. Desigur, sunt poveşti în care dracii sunt în slujba omului, dar numai siliţi, stăpâniţi prin forţa minţii, prin credinţă, priin isteţime. Stan Păţitul nu este un asemenea stăpân. El este stăpân prin bunătate, iar diavolul nu i-o corupe; i-o răsplăteşte cu avuţii şi o soţie credincioasă.

Stan Păţitul nu este un stăpân prin credinţă şi dracul slugă prin frică. Sluga aceasta este precreştină. Este un zeu de casă, aparţinând unor tradiţii păgâne. Este un protector al căminului şi familiei, un penat, fără a fi venerat, dar consultat şi ascultat. Viziunea este

originală, cu rădăcini în mitologie, cu prelungiri în cultura şi scepticismul autorului nostru.

O surprinzătoare identitate de schemă narativă găsim între Trandafirii djin colecţia S-choitt şi Povestea porcului de Ion Creangă. În Trandafiru există motivul blestemului ca soţia să nu poată naşte până nu va fi din nou îmbrăţişată, motivul darurilor vrăjite de la cele trei sfinte, precum şi cel al prafului de somn dat de noua soţie (Vrăjitoare), cum nu se află asamblate în nicio variantă. Numai că tânărul fiu de împărat era vrăjit să apară ziua în chip de dovleac, şi nu în chip de pere (ca

Ja Ispirescu şi Creangă) sau şarpe (ca la Stănescu.

N. D. Popescu, Obert). Comentatorul colecţiei Schott reproduce după Lazăr Şeineanu diferitele forme pe care le poate lua omul vrăjit: „racu, porumbelu, şerpe (neogrecu); porcu' (sasu, italiană); broscoiu (franceză şi bretonă); lupu (lorenă şi valonă)”. Şi Şeineanu adaugă: „dar forma cea mai răspândită, ca şi în basmele noastre, e cea de şerpe” (op. cit., p. 242). Ion Creangă nu alege forma cea mai obişnuită, forma de „şerpe”, pentru că nu era condus de principii folcloristice. Nu alege ferma de porc, pentru că ar fi fost săsească şi i-ar fi stat mai la îndemână şi nici pentru că ea se afla şi la italieni, naţiune latină înrudită cu noi. Povestitorul nostru alege această formă din cu totul alte motive. Pentru el, ca artist, forma metamorfozată oferă perspectivă absolută a contrastului om-porc, motiv tragic ai blestemului în basm. Contrastul oferii, de asemenea, pretext pentru umor speculat ironic. Şi-a imaginat cu siguranţă scena în care un fiu, atât de dorit de nişte bătrâni, singuri, sterpi, săraci li-l\ piţi pământului, se întâmplă să fie un… porc. Nici în varianta Schott, dar nici în alte variante ryu puteau fi exploatate aspecte umoristice mai explozive decât în alternativa aceasta de contrast în care bătrânii părinţi sunt fericiţi că au un asemenea fecior (sentiment diferenţiat la cei doi bătrâni), iar feciorul care grohăie este bucuros de a fi protectorul unor oameni, părinţii săi adoptivi. Dacă n-am mai ţine seama de alte momente selective, am putea spune că numai datorită acestei alegeri – preferarea porcului în locul oricărei alte metamorfoze – Ion

Creangă a derulat o serie de aspecte umoristice, rafinate şi în stil ale în grotesc şi ironie, condensate doar în câteva pagini.

15. Povestea porcului, în două variante, identifică

O. Bârlea şi în culegerea tradusă în limba germană de

Franz Obert1. Acesta a început munca de culegere prin

1850, stând de vorbă cu un ţăran sărac din Basna, rămas necunoscut. Isteţul plugar, pentru bani, vin şi tutun, „povestea neobosit”, cum spune Fr. Obert însuşi, în prefaţa pregătitoare tipăririi poveştilor, din 1908 (chiar anul mortf-ţii sale). Varianta Von der Schlange die ein weib gebar ne (Despre şarpele născut de o femeie) este aflată de la povestitorul din Basna şi publicată de Franz Obert între cele 35 de poveşti ale sale, apărute în Das Ausland, suplimentul ziarului Augsburger Allgemeine Zeitung între anii 1856, 1857, 1858.

Note:

1 Rumänische Mărchen und Sagen aus Siebenbürgen, gesammelt und ins Deutsche ubertragen von Frantz Obert, mit vergleichenden Anmerkungen von Adolf Schullerus. Hermannstadt.

1925.

A doua variantă a poveştii Creangă, Der unsichtbare

Mann (Omul nevăzut), este culeasă, probabil, mai târziu, căci nu apare în Das Ausland şi nici în alte publicaţii şi reviste germane, unde Obert a mai tipărit poveşti. Aceasta se află numai în volumul editat postum de Schullerus, în 1925. Este clar însă că Obert face muncă de culegător, folclorist, căci nu sesizează asemănarea poveştilor, ci numai diferenţele, mici detalii care-l fac să înfăţişeze, de fapt, aceeaşi poveste cu titlu diferit. Între aceste variante şi povestea lui Creangă, deşi apropiate ca schemă, diferenţele sunt sensibile. În variante găsim un şarpe născut de o femeie sau un flăcău frumos nevăzut, în locul purcelului vrăjit, adoptat de doi bătrâni fără copii. În versiunile culese de Obert sunt acţiuni ca A prelungese basmul şi-l depărtează de povestea” efeangă. Peţitorul este cel care face un pod de aramă (nu de aur). În a doua versiune, este adevărat că nevasta îşi urcă Golgota sa cu opinci şi toiag de fier, dar nu are tipsia de aur. Acest suprem argument cu care soţia îşi cumpără dreptul de a fi a treia oară lângă soţ lipseşte, de altfel, din toate variantele cunoscute. În această a doua versiune, vântul este călăuza disperatei femei. Creangă preferă ciocârlanul, care e mai mult decât o călăuză. E un sfătuitor, protector conştient de dificultăţile ce le va întâmpina, pentru că era şi şchiop tocmai din pricina acestor locuri pe unde-l dusese dorul (o insinuare erotică de a lui Ion Creangă).

În colecţia lui Franz Obert se mai află şi o versiune mai

îndepărtată a poveştii Făt frumos, fiul iepei. Erou, aici, este fiul vacii, ajutat în activitatea sa de un corb-Chiar în forma neterminată, negrei ucrată, nefinisată în care se află, povestea Cieangă depăşeşte ca valoare literară Petru Firicel a lui A.A. Schott sau Petru, Son der

Kuh a lui Franz Obert. Aceste poveşti, variante ale aceleiaşi structuri tematice, sunt narate cu o simplitate friabilă, care seamănă mai mult a simplicitate decât a tonalitate autentică. Desigur A.A. Schott, cât şi Franz Obert în culegerile lor nu sunt permanent robi ai acestui fel de simplitate. Ei sunt totuşi nişte culegători culţi şi nu vor reproduce stilul povestitorilor, chiar dacă vor să-ţi mimeze uneori. Şi unul şi altul toarnă mai toate poveştile şi legendele auzite în stilul corect şi decent al limbii germane curente, chiar cu unele inflexiuni locale. Se menţin, după modelul Grimm, la forma povestirii simple, limpezi, fără să fie preocupaţi de selectări, de combinaţii de motive, determinări sau explicaţii literaturizante, ornamentaţii şi descrieri care să îngreuneze acţiunea. Principalul lor merit este de a fi fixat în acest mod poveştile, pe cât le-a fost posibil, aşa cum le-au auzit, într-un moment mai vechi al circulaţiei lor, înaintea altor culegători de basme româneşti în oricare altă liimbă şi chiar în limba română. Transpunerea corectă, răceala ştiinţifică, aproape, fără scânteieri artistice, caracterizează naraţiunile lor impersonale, iar culegerile acestea cu toată asprimea cu care au fost tratate de Haşdeu, constituie un moment de referinţă în istoria şi studierea ştiinţifică a basmului românesc.

18. Într-o cu totul altă lumină ne apar basmele culese şi traduse în limba germană de Richard Kunisch: Fata în grădina de aur (Das Mädchen im goldenen Garten) şi

Fecioara fără corp (Die Jungfrau ohne Korper) 1.: Consonanţe susceptibile de comparaţie între aceste basme şi cele ale lui Creangă nu există. O stăruinţă cât de cât asupra lor ne ajută însă să ne facem o idee despre atitudinea altui culegător de limbă germană faţă de basmul românesc, mai ales faţă de nişte basme, cu atât de fericite consecinţe pentru literatura română, odată initate în atenţia marelui nostru poet, Mihai Eminescu.

Cu toate că nu avem originalele care au stat la baza traducerii lui Kunisch, atât din versiunea germană, cât şi din traducerea lui D. Caracostea 2, ne putem da seama de valoarea artistică a acestor basme. Ea provine fie din faptul că la baza traducerii a stat o versiune

cultă, fie că însuşi Richard Kunisch a dat o haină artistică acestor perle folclorice, oare l-au atras prin valoarea lor alegorică. Ori una, ori alta, cert este că atât esenţele simbolice, cât şi

Note:

1 Richard Kunisch, Bukarest und Stambul, Skizzen aus Ungam Rumänien und der Tilrkei, Berlin. Nicolaische Verlaghuchhandlung, 1861, p. 180 – 203.

2 D. Caracostea, Două basme necunoscute din izvoarele lui Eminescu, Socec & comp., 1926.

mijloacele literar artistice folosite în aceste basme depăşesc simpla lor autenticitate populară, sau expunerea rece şi corectă a fraţilor Schott şi Fr. Obert. Imaginaţia populară nu se opreşte în mod obişnuit asupra descripţiilor de natură sau asupra impresiilor şi reacţiilor psihologice. În aceste basme însă valea galbenă „este despărţită prin munţi înalţi de celelalte ţări, şi nimeni, fără de împăratul, nu-i ştia drumul...”; palatul, cu totul de marmură, era acoperit cu argint, grădina avea pomi de aur şi „flori de pietre scumpe, roşii, verzi, albastre”; zidul era înalt, dar şi cu un turn „cu totul de oţel”. „Valea amintirii”.

semăna cu grădina împăratului şi auzeai „cum frunzele copacilor grăiau între ele şi-şi povesteau”; în afara palatului „păsările cântau, cerul era albastru şi poiana verde şi aerul proaspăt al primăverii pătrundea în valuri largi în odaie”; prefăcut în vânt, zmeul „adie pe faţa şi umerii frumoasei fete, se aprinde de dragoste şi jură că va fi a lui”; prefăcut în stea, după prima respingere, razele lui „erau palide şi lâncede, parcă ar fi fost întunecate de jale”; tânărul nu era wumali frumos, ci avea „ochii albaştri ca marea cea adâncă” şi părul îi lucea „în lumina lunii ca solzii peştilor”; fereastra era „atât de înaltă că nicio săgeată n-ar fi ajuns-o”; fata de împărat „sărută floarea şi încântată sorbi mireasma ei, şi nu se pultea sătura privind vinele gingaşe ale frunzelor; copiii pământului, oamenii, „sunt ca spuma mării, o adiere de vânt îi plăsmuieşte, o adiere de vânt îi nimiceşte şi iubirea lor este ca o stea căzătoare, vine din cer. Mersul ei este luminos, dar se stinge cum atinge pământul şi viaţa ei ţine numai o clipă”. Pentru a ucide atâta frumuseţe, în sfârşit, zmeul aruncă peste fată, nu numai „o namilă de stâncă”, mare

„Cât un palat”, dar şi grea cât tot „fierul ascuns în pământ”.

Atâtea imagini poetice tstrânse pe două planuri narative

concentrate explică, de altfel, fascinanta atracţie exercitată de aceste basme asupra lui Mihai Eminescu. În orice caz, R. Kunisch a cules aceste basme cu atâtea alegorii, comparaţii şi figuri poetice de la altcineva decât de la Anita, copila de ţigan, care, cel mult, putea să-l conducă spre unele izvoare folclorice şi nu să povestească ea însăşi cu atât culoare şi adâncime. Călătorul grăbit, trecând prin meleagurile noastre, a fixat basmele în scris, ştiind că nu mai fuseseră publicate, dar şi pentru că le simţise, desigur, neobişnuita frumuseţe, pe care nu este exclus s-o fi sporit în versiunea sa. Mihai Eminescu, atras de farmecul acestor basme, începe să versifice Fata în grădina de aur prin anii 1873 – 1874, la Berlin, şi continuă să lucreze asupra basmelor la Iaşi, prin 1875, elaborând 61 de strofe1.

Este tocmai anul în oare marele poet îl cunoaşte pe Creangă, se împrietteruşite cu el şi, toamna, îl aduce în salonul lui Iaicob Negruzzi unde) humuleşteanul (citeşte Soacra cu trei nurori. În aiceasită vreme. Se înfiripă dragostea şi preţuirea lor reciprocă. (în preumblările lor, în comunitatea lor de preocupări (cel puţin parţială), (este imposibil ca

Eminescu, entuziasmat de basmul în traducere germană, să nu fi vorbit prietenului său de această descoperire. Discuţiile prelungite din acest an şi următorul, când poetul este găzduit de povestitor, au constituit poate climatul fertil în care s-a realizat dorinţa aprigă a lui Creangă de a prelucra, cizela şi de a turna în graiul nostru basmele auzite de atâtea ori, aşa cum izbutise călătorul german într-o limbă străină de conţinutul lor.

Basmele acestea traduse şi publicate de A. Schott.

Frantz Obert şi Richard Kunisch au meritul de a figura şi de a fi fixate în primele culegeri de basme româneşti.

Deosebit de cele două basme consemnate de R. Kunisch, care prin ele înseşi au o valoare artistică, celelalte colecţii au o valoare documentară de teme şi motive folclorice intrate de mult în consideraţiile ştiinţifice ale exegeţilor români şi străini.

17. Pentru a întregi însă viziunea asupra basmului românesc dinaintea apariţiei poveştilor lui Ion Creangă este necesar să aruncăm o privire asupra colecţiilor i-omâneşti, realizate de culegători români. Câteva sondaje comparative între basmele acestor colecţii şi poveştile lui

Creangă vor contura o imagine mai clară a capacităţii acestuia de a ridica pe un soclu înalt eposul popular al românilor.

Note:

1 Mihai Eminescu, Opere, VI, Buc., 1963, p. 491, ed. Perpessicius.

18 A. Primul culegător român de basme româneşti este

Emeriou Basilu Stănescu Arădanulu, oare ne dă colecţia sa de „Povesci". Tipărirea lor începe la Viena în 1859 şi se termină la Timişoara în I8601. Modesta colecţie porneşte de la ambiţia cărturărească (era „drepturianu") de a face cunoscut „spiritulu poporului" pe care, dacă vrei să-l cunoşti, „frundieresce tradiţiunea lui". Aminteşte de

V. Alecsandri, care spunea că „românul este măscuit poet", dar dedică lucrarea sa „magnificientului domn Ioane K6

vor de Reithart", o personalitate locală, probabil, care l-a ajutat la tipărire, căci îi înşiră toate titlurile (nu puţine)

şi spune despre el că e „bărbatuâu iubitoriu de propăşirea românilor şi adevăratulu Mecena". Stănescu Arădanul nu-şi leagă strădaniile numai de autorităţi maghiare locale, ci şi de autorităţi ştiinţifice şi literare ale culturii maghiare, aşa cum rezultă din „precuvântarea" sa la Povesci, o adevărată profesie de credinţă: „Povescile poporului potu fi, ma deve să fie originale; daru de aceea nu vom suferi în ele erorile compuse ţi unei, neconsecuienţa, expresiunile nemorale, galiţiunile seci şi înţelesulu u scatu, care ni-ar macula proza şi poezia populară, ci vom face cum au făcutu Oarolu Kisfaludy2 şi Czuczor3 în Cântecele şi naraţiunile poporale; Vorosmarty4, în Valea feelor şi alţii, că asta vor fi plăcute povescile înaintea sufletistului (psihologului) ca bucate mitice şi etice; plăcute înaintea cititorului cultu, carele cându-şi cându bucurosu se coaboară la poporul de diosu, să asculte primitiva limbă a acestuia, ce încă e nepătată de arte; plăcute înaintea poetului ca materia pentru scrieri artistice; daru mai plăcute înaintea, poporului, care văzându-le mai nete-Note:

1 Emericu Basilu Stănescu Arădanulu (drepturianu), Povesci, (culese şi oprese) Timişoara, 1860.

2 Kisfaludy Károly (1788 – 1830), numit şi creatorul comediei maghiare, mai puţin renumit totuşi decât fratele mai mare. Alexander (1772 – 1844), poet liric de seamă, care dă numele său Societăţii academice „A. Kisfaludy Tarsasag". Membru extern al societăţii era şi Iosif Vulcan.

3 Czuczor Gergely (1800 – 1860), poet şi lingvist maghiar, culegător de foclor din prima jumătate a sec. al XIX-lea.

4 Vorosmarty Mihály (1800 – 1855), poet şi dramaturg maghiar, romantic, iubitor al basmului şi al creaţiei populare în genere.

de fluide şi naive, citeşte şi le rosteşte cu mai mare dulceţia" (p. XI, XII).

După pum sie vede, (ambiţiile lui Stăniascu Arădiainiul sunt mari. /El vrea să dea o culegere ferită de „erorile compoziţiei", în care naraţiunea să nu fie uscată sau imorală.

Doreşte să povestească în stilul scriitorilor maghiari marcanţi din prima jumătate a secolului al XIX-lea şi poveştile lui să fie plăcute cărturarilor, cititorilor culţi, poeţilor cărora să le dea material pentru scrierile artistice şi poporului însuşi care văzându-le mai „netede şi/ mai fluide" le va citi şi rosti cu mai multă plăcere. Primul

„Tom" lăsat de Stănescu Arădanul nu dovedeşte împlinirea acestor ambiţii. Poveştile sale „lumesci" sunt istorioare scurte sau anecdote, coerente, logice, corecte, prelucrate fără efort imaginativ, urmărind mai mult un scop moral. Folosind o limbă cărturărească, latinizată şi arhaizată, uneori, poveştile nu capătă valoare narativă nici pe măsura aspiraţiilor sale literare şi nici a modelelor populare „culese" şi „corese" de el. Dialogurile încercate sunt numai pretexte anecdotice, pierzând pe drum intenţiile umoristice. Scurtele sale înseilări nu sunt totuşi „insignifiante", cum le clasifică Jean Boutiere (după L. Şeineanu), ci, pe lângă meritul că sunt „primele poveşti populare, culese de un român" (op. cit., p. 66), ele înseamnă, totodată, descoperirea unor tipuri de snoave şi scurte istorioare morale care au format deliciul unor aneodotişti de mai târziu, fără nicio atingere însă cu spiritul scrierilor lui Creangă.

Din pricina puţinei răspândiri, poate din cauza limbii greoaie sau a ortografierii cirilice, care îşi pierduse din uzanţă, colecţia lui Stănescu Arădanul a rămas necunoscută păturilor populare şi fără ecou în sfera cercurilor româneşti de specialitate. Astfel se explică faptul că

B. P. Haşdeu, în studiul său Literatura populară, prefaţă la basmele lui I.C. Fundescu (1867) 1, îşi spune răspicat

Note:

1 I.C. Fundescu, Basme, oraţii, păcăliturí şi ghicitori, Bucuresci, 1867, 1870, 1875, 1896.

cuvântiul despre colecţia „fraţilor Schott1", dar nici nu pomeneşte despre Povescile lumeşti ale lui Stănescu Arădanul.

19. În schimb, despre I.C. Fundescu, B.P. Haşdeu scrie: „sub pana acestui june poet, basmele române conservă cu perfecţiune sigiliul opincii şi respiră cu libertate aerul de la ţară”. Colecţia aceasta este mai numeroasă decât cea a fraţilor Schott şi „este şi românească”, în continuare, Haşdeu face o interesantă remarcă: „mărturisim că ceea ce ne-a izbit cu deosebire în basmele adunate de iubitul nostru amic sunt nu atât mulţimea aluziilor mitologice şi etnografice preţioase din punct de vedere ale istoriei noastre naţionale, pe cât fecundul element psieologic (sic) din care dramaturgii şi romanţierii

(sic) români ar putea să împrumute cu abundenţă observaţiunile cele mai fecunde şi cele mai fine asupra inimei umane” (op. cit., Prefaţa). Entuziasmul lui Haşdeu pentru „neliniştea repetatelor întrebări” (Fata din dafin), pentru „eloeinţa tăcerii” (Fata şi pescarul) sau „demonul de culoarea trandafirului” (Spaima zmeilor) se adresează mai mult virtuţilor psihologice ale basmului decât artei de povestitor a lui Fundescu. Datorită însă acestei preferinţe, o carte de vizită oare garanta reuşita, colecţia lui I.C. Fundescu a cunoscut multe ediţii.

(Considerată ca o primă colecţie de basme din Muntenia, putem spune că realizatorul ei făcea un pas mai departe în populanizarea acestei specii folclorice) faţă de

E. B. Stănescu Arădanul. Basmul este consemnat cu mai multă fidelitate şi – în acelaşi timp – într-o limbă mai

Note:

1 B.P. Haşdeu. Literatura populară: „Doi fraţi Schott publicară în nemţeşte, sunt acum vreo douăzeci de ani (1845), o colecţiune de basme şi anecdote române din Banat. Intenţiunea a fost lăudabilă, notiţele şi comentariile sunt foarte erudite, dar traducerea este astfel încât d-abia – d-abia este cu putinţă a surprinde pe ici, colo, câte o slabă scânteie de spiritul naţional al românului. Nu este dat oricui de a putea transmite producţiunile unei literaturi populare cu acea sublimă fidelitate de caracter şi chiar cu acea nuanţă de expresiune cu care d. Roques reuşi a traduce în franţuzeşte, mai anţărţ, vreo câteva balade române. Astfel lucrarea fraţilor Schott este ca şi inutilă”.

literară) Nu mai întâlnim uscăciunea cărturărească, structura anecdotică, simplificarea moralizatoare din poveştile lui E.B. Stănescu Arădanul. Pentru prima oară se dădea atenţie bogăţiei de fapte fantastice din basmul oral, notându-se cu oarecare grijă în naraţiune

fluenţa normală a reacţiilor psihologice. Pe I.C. Fundescu nu-l sperie acele

„Pete nemorale” ale eposului folcloric. El povesteşte cu uşurinţă şi fără eufemisme cum un fiu striveşte „ţâţa mamei sub talpa casei”, pentru a o sili la mărturisiri, sau cum Sărilă cere lui Făt-Frumos să-l asiste în noaptea nunţii în aceeaşi cameră sau să împartă cu el mireasa

(Spaima zmeilor). Acest povestitor prezintă şi el basme

La fel cu cele ale lui Creangă.) Se vede, însă, că le notează fără să le treacă prin retorta cât de cât literară, pentru a le da motivaţia artistică, coerenţă logică şi verosimilitate chiar în fantastic… Culege, de pildă, o variantă a Caprei cu trei iezi în care „oaia” este personaj principal; E1 nu sesizează că oaia (nu capra) în experienţa populară reprezintă întruparea prostiei, şi deci n-ar putea fi capabilă de disperare, şiretenie, disimulare, de mocnită răzbunare.

Transcrie, desigur, cum aude, că „oaia are fete” (sic), că venea „cu ţâţele pline de lapte, date după spate” (s. n.), că a plănuit o răzbunare globală pentru urs, vulpe şi lup, dar numai ursul cade în groapă, deşi toţi îi mâncaseră

„Fetele”, mieluşelele. Păţania ursului, pedeapsa parţială, constituind un episod marginal în semnificaţia integrală a basmului, îl determină pe I.C. Fundescu să dea un titlu pretenţios şi sentenţios: „Unulu paté pentru toţi”.

Nu-l izbeşte lipsa de adevăr psihologic a personajelor.

Ursul mărturiseşte că i-a mâncat „fetele”, o ameninţă că o mănâncă şi pe ea, dar vine totuşi la praznic, unde cade singur în groapa pregătită pentru pedeapsă. Ceilalţi se salvează, fie că se ştiu vinovaţi, fie că presimţiseră răzbunarea ce se punea la cale. Povestitorul însă nu motivează. Acestea sunt desigur amănunte. Lipsa lor însă demonstrează atitudinea pasivă a naratorului, simplu înregistrator al eposului popular, neglijând, în scris, detalii oare, oral, sunt suplinite de gest sau de mimică.

20. Aceeaşi pasivitate găsim şi în alte variante. În colecţia Fundescu întâlnim o poveste destul de asemănătoare cu Fata babei şi fata moşneagului de Ion Creangă, intitulată Sfânta Vineri. Aici cele două fete dau în drumul lor peste un „ogariu”, un „cuptoriu”, un „păru”; una dă îngrijiri, cealaltă nu; slujesc la Sfânta Vineri şi sunt răsplătite după munca lor. Aproximativ, cam o astfel de poveste trebuie să fi auzit şi Creangă în copilăria sa. Deosebirea de tratament al aceluiaşi

subiect folcloric sare în ochi. Lui I.C. Fundescu i se pare că centrul, poveştii este

„Sfânta Vineri" titlul), pe când la Creangă (unde de altfel Sfânta Vineri devine Sfânta Duminică) interesul cade pe cuplul uman moşneag-babă şi cele două fete. Astfel, construcţia este fără greş, iar interesul nu este abătut prin niciun detaliu. La povestitorul muntean, Sfânta Vineri este cea care indică felul lăzilor dăruite, ea sfânta, fiind aceea care răsplăteşte şi pedepseşte. La Creangă ştim că se întâmplă altfel: fetele aleg singure răsplata miumcii şi a vredniciei lor. Acesit simplu fapt le descoperă alte atribute umane care le completează portretul psihologic: modestia, la cea harnică, care alege lada urâtă; cupiditatea, la cea leneşă şi mofturoasă pentru că alege lada cea mare şi frumoasă. Investigarea de esenţă psihologică a lui Fundescu, atât de lăudată de Haşdeu, nu funcţionează deci întotdeauna. Se mai vădeşte cum poetul culegător sau povestitor oral, ceea ce aici este totuna, nu interpretează nuanţat încercările prin care trec doiuă fete.

Astfel, în final, aflăm că fata cea harnică se alege cu podoabe şi îmbrăcăminte „trebuincioase pentru mireasă", nuntă despre care nu se spune niciun cuvânt până la deschiderea lăzii; iar tatăl, moşneagul, tot sărac, se alege cu…

bucuria. Fata leneşă deschide lada frumoasă, este înghiţită de lighioane, iar baba (cel mai vinovat personaj) este doar

„Tristă" că nu era şi fata ei martoră la fericirea tuturor. Or este necesar să amintim că ideea de justiţie este altfel slujită în povestea lui Creangă. La deschiderea lăzii urâte.

„Nenumărate herghelii de cai, cirezi de vite şi turme de oi ies din ea, încât moşneagul, pe loc, a întinerit văzând atâtea bogăţii". La deschiderea lăzii frumoase: „o mulţime de balauri au ieşit dintr-însa şi pe loc au mâncat pe babă cu fată cu tot, de parcă n-a mai fost pe lumea asta". Logica basmului impunea această rezolvare. Pedeapsa, ca şi răsplata, trebuie să ajungă, deopotrivă, personajele cu responsabilitate în naraţiune. Ele sunt impuse nu numai de etica basmului, dar şi de un element verosimil al vieţii, mereu în atenţia lui Creangă. Rezolvarea logică, etică şi verosimilă se supune unor legi nespuse şi nescrise, nesesizate de I.C. Fundescu, sau de povestitorul pe care l-a ascultat.

O variantă a poveştii se află şi în colecţia Petre Ispirescu sub titlul Fata moşului cea cuminte, publicată în

1862, în Românul, deci înaintea lui I.C. Fundescu (1867)

și înaintea lui Creangă (1877). Cronologia ne impune să presupunem că această variantă a lui P. Ispirescu a fost cunoscută atât de unul, cât și de celălalt1. Ipoteza este plauzibilă, dar variantele (Ispirescu și Fundescu) nu sunt identice și nici aidoma poveștii Creangă. Desigur că ar mai exista o altă alternativă. Este probabil că I.C. Fundescu și Ion Creangă să fi cunoscut prima variantă publicată a lui Petre Ispirescu, dar fiecare să fi ascultat și altă versiune și să țină să și-o noteze ca mai frumoasă sau mai românească.

Ceea ce ne interesează aici este raportul dintre variantele folclorice culese de Petre Ispirescu și I.C. Fundescu, pe de o parte, și povestea Creangă, pe de altă parte. Compararea celor trei variante ne-ar putea face să credem că, prin unele elemente, Ion Creangă a cunoscut și și-a însușit varianta Ispirescu, făcând abstracție de varianta Fundescu și invers. Dacă am ține seama, de pildă, de rezolvarea finală (pedepsirea fetei leneșe și a mamei

Note:

1 Cornel Bărbulescu, în studiul său, prefață la Petre Ispirescu (Opere, E.P.L., 1969, p. LIV), presupune că această poveste a fost cunoscută lui Creangă: „Varianta lui Ion Creangă: Fata babei și fata moșneagului care a fost publicată întâia oară în Convorbiri literare în 1877, deși seamănă mai mult cu varianta moldovenească a lui Zbiera, pare a nu fi străină de varianta lui

P. Ispirescu, tipărită în 1862. De altfel, suntem convinși că I. Creangă cunoștea multe din basmele lui P. Ispirescu”. În aceeași măsură putem presupune că varianta lui P. Ispirescu a fost cunoscută și lui I.C. Fundescu. Totuși deosebirile între aceste povești sunt marcate de existența unui model popular deosebit, precum și de capacitatea narativă a fiecărui povestitor.

hapsâne), am zice că Ion Creangă a adoptat versiunea Ispirescu. Dacă însă am observa introducerea în narațiune

(alungarea fetei de la casa părintească), atunci am putea spune că povestitorul humuleștean și-a luat ca bază a povestirii sale versiunea Fundescu. Pentru a dovedi asemenea aserțiuni, apropierea de motive narative apare absurdă, pentru că în înseși momentele cele mai asemănătoare constatăm deosebiri de tratament. Astfel la Petre

Ispirescu, în încheierea basmului, babă și fată au fost înghițite de lighioane „ca o răsplată dumnezeiască”. La

Creangă nu există o asemenea explicație, ei alta, prin care se

instaurează o dreptate omenească pentru răsplătirea suferinţelor îndurate de un moşneag rămas „pleşuv şi spetit de mult ce-l netezise baba pe cap şi de cercat în spatele lui cu cociorva dacă-i copt mălaiul”. „Identitatea”.

Începutului la I.C. Fundescu – Creangă prezintă şi ea diferenţieri. La cel dintâi, fata este alungată de acasă pur şi simplu, dar la Creangă, fata harnică este sfătuită părinteşte de tată, jumătate în glumă, jumătate în serios, cum să se poarte în străini. Şi toate acestea pentru a nu se mai face „atâta gâlceavă la casa asta din pricina ta”. Între cele trei versiuni nu există, în afara schemei generale narative, elemente stabile care să ateste că Ion Creangă ar fi cunoscut una sau alta din versiuri şi ar fi adoptat-o, şi nici că ar fi luat câte ceva din amândouă. Tipul acesta are o mare circulaţie în folclorul internaţional (Japonia.

Irlanda, Africa, America de Nord, America de Sud). Basmul cunoaşte o mare circulaţie şi pe teritoriul românesc.

Corniel Barbu'lescu, în studiul introductiv la ediţia Ispirescu, semnalează 13 variante publicate, dintre care una culeasă de I.G. Zbiera, înainte de a fi publicată cea de

I. Creangă: Draga mamei şi fata tatii. Ov. Bârlea cunoaşte

12 variante publicate şi 10 nepublicate din acest tip de basm (op. cit., p. 58). I.C. Fundescu, P. Ispirescu, Ion

Creangă au avut posibilitatea fiecare să cunoască una sau mai multe versiuni orale. pe care să le trateze, aşa cum arată de altfel compararea lor – conform cu procedeul propriu de notare, repovestire sau scriere. Aşa stând lucrurile, deosebirile de tratament indică atât pe culegător, cât şi pe scriitor.

21. La Petre Ispii es-u nu constatăm pasivitate în faţa fenomenului folcloric.) Astăzi ştim că P. Ispirescu era el însuşi un povestitor popular. Asoulita mai multe poveşti de acelaşi tip şi adopta pe cea care i se părea mai potrivită. Cea astfel adoptată o asculta repetată de mai mulţi sau de acelaşi povestitor, îndreptând şi modificând mereu şi, în sfârşit, făcând schimbări chiar atunci când le tipărea, pentru că el singur şi le culegea pe vingalac, instrumentul de lucru al tipografului. Acest proces de selectare, poate cu un grad mai mare de exigenţă şi particularitate, izvorâtă din dubla funcţiune de culegător şi tipograf, este comun totuşi tuturor folcloriştilor, cu excepţia celor care vor să fie simpli înregistratori ai eposului oral. Este vreo deosebire între procedeele sale şi cele ale lui Ion Creangă? Petre

Ispirescu publică basme înaintea povestitorului moldovean, colecţiile sale circulă paralel cu poveştile acestuia, fiind tipărite răzleţ în Convorbiri literare. Bunele aprecieri asupra lucrărilor sale n-au lipfeit şi, cu toate acestea, nu basmele lui Petre Ispirescu s-au înscris ca opere literare de mare ţinută în cultura românească. La această nedumerire am vrea să găsim un răspuns, înainte de a ajunge la unele concluzii asupra basmelor „povestite” de P. Ispirescu şi a basmelor „scrise”.

de Ion Creangă, cum nuanţează subtil Cornel Bărbulescu în studiul amintit. Vom căuta dezlegarea aprecierii dată de istoria literară pe calea alăturării comparative de texte aparţinând aceluiaşi tip de basm, atât la P. Ispirescu, cât şi la Ion Creangă.

Dacă, de pildă, vom continua compararea dintre Fata cea cuminte de P. Ispirescu şi Fata babei şi fata moşneagului de Ion Creangă, vom constata diferenţa de procedee edificatoare.

22. În primul rând vom observa la povestitorul artist o tratare mai realistă a evenimentului, mai conformă cu adevărurile vieţii. Dar aceasta nu se poate obţine fără o motivare strictă a faptelor, fără o plantare a lor în cadrul domestic cotidian, propriu basmului ce ni se povesteşte. Nu socotim, spre exemplu, lipsit de frumuseţe momentul din povestea folclorului muntean, când ni se spune că fata cea harnică pleacă de acasă după foc, pentru a aprinde vatra stinsă. Este însă un motiv iniţial obişnuit, lipit parcă în fruntea naraţiunii ca o reminiscenţă din memoria plină de basme a mamei lui Ispirescu, principalul izvor al poveştilor sale. Plecarea fetei harnice la Creangă înseamnă înstrăinarea ei, urmare a conflictului prefigurat la început între babă şi moşneag şi între cele două surori vitrege. Dacă ar fi să acceptăm ipoteza că Ion Creangă a cunoscut basmul lui Ispirescu, scriitorul moldovean trebuie să fi simţit că pretextul narativ adoptat de povestitorul muntean este un motiv străin conţinutului respectiv. De aceea, presupunând că Ion Creangă a cunoscut basmul lui Petre Ispirescu, trebuie să admitem, neapărat, că a ocolit cu bună ştiinţă, deliberat, acest motiv neintegrat organic naraţiunii.

Tot astfel, la acelaşi povestitor, motivul venirii lăzilor pe râu (pentru a fi alese de fete, în timp ce căutau în cap

Sfintei sosită de la biserică), deşi nu este lipsit de poezie în altă conexiune de basm, aici nu apare decât hibrid, grotesc, de un fantastic orientalizat. Mai firesc şi mai legat de restul basmului, în textul Creangă, ele sunt puse simplu să-şi caute şi să-şi aleagă lăzile, răsplata

muncii lor, în pod, unde un bun gospodar îşi ţine lucruri preţioase şi altele de mai mică însemnătate.

23. Această tratare mai realistă, precum şi strânsa unitate de ton şi idei a conţinutului, realizate printr-o riguroasă motivare literară, sunt secondate în povestea

Creangă de zestrea psihologică şi replica individuali iatoare a personajelor. La Petre Ispirescu există încercări efemere în acest sens şi, de cele mai multe ori, oferite de povestitorul oral. În povestea culegătorului muntean se află o singură dată, de pildă, o caracterizare fericită a fetei leneşe: „se clocise de atâta şedere”. Această expresie plastică a lipsei de activitate nu poate fi a târgoveţului culegător, ei este aidoma luată din gura povestitorului oral, care nu poate fi decât un ţăran gospodar.

În povestea lui Creangă, notaţiile realiste şi individualizatoare însoţesc aproape toate personajele. Fata babei se alintă cu graţie „cum se alintă cioara în laţ”. Acelaşi personaj este „sora de scoarţă”, dar şi „busuio de pus la icoane” în ochii babei, iar dumunioa „era pieptănată şi netezită pe cap de parc o linsese viţeii”. Din povestea lui

Ispirescu aflăm numai banalitatea că baba se certa cu moşneagul, dar din aceea a artistului moldovean ştim cum se desfăşura sfada: „gura babei umbla ca meliţa”, iar pentru ea moşneagul e un „gură cască”, care „se uită în coarnele ei” (adică ale fetei lui). Oricât vom căuta în basmul munteanului alte calităţi ale acestui, personaj –, tou vom găsi decât hărnicie. La Creangă nu este numai atât. „Piatră de moară” pentru babă, ea era nu numai harnică, dar era şi frumoasă, pentru că aşa o strigă cei care-i cer ajutorul: „Faltă frumoasă şi harnică!”. Am crede că Ion

Creangă nu renunţă la momentul cu căţeluşa bolnavă, inexistent la Ispirescu, tocmai pentru a scoate în relief o altă trăsătură sufletească, mila. Acestor calităţi li se mai adaugă: modestia, buna-cuviinţă, bunătatea. La alegerea lăzii sărăcăcioase, dar plină de bogăţii, Sfânta Vineri din colecţia tipografului povestitor n-are nicio reacţie; în povestea hurnuleşteanului însă, Sfânta Duminică „cam încreţeşte din sprâncene, dar n-are încotro”. Cititorul se poate întreba pe drept cuvânt ce să însemne această încreţire din sprâncene la prea Sfânta? Este o reacţie de neînţeles. În definitiv, trebuia să-i pară bine că fata vrednică a ales o ladă care-i aduce fericire. Ea o şi merita. De ce această nemulţumire manifestată de sfântă în imposibilitatea

împotrivirii? Artistul creator Ion Creangă antropomorfizează mitul. În situaţia de faţă, el se gândeşte la un tip uman cu reacţia respectivă. Oricât ar fi de generos acest tip de sfânt, oricât ar fi de favorabil omului vrednic, dar dacă este relativizat la scara omenească, are reacţia precisă consemnată de Creangă. Tratamentul realistic ou motivaţie strânsă, ca şi îmbogăţirea personajelor ou trăsături psihologice (extinse şi asupra unor sfinte făpturi), nu sunt singurele procedee literare care diferenţiază pe cei doi povestitori de basm. Inventarul mijloacelor artistice în proza lui Creangă capătă mari dimensiuni, dacă vom confrunta şi alte basme de tipuri apropiate.

24. Vom releva un singur procedeu, valabil, ca şi cele de mai sus, pentru toate basmele povestite de cei doi contemporani. Ne vom referi la amplificarea artistică. La

Petre Ispirescu întâlnim preferinţa pentru exprimarea nudă a faptelor, păstorind o expectativă exterioară în relatarea lor. Adesea faptele sunt înfăţişate rezumativ şi stereotip.

Nu ne referim la formulele tipice din începuturi şi finaluri, nici de acelea din interior care sună ca nişte sacrosancte incantaţii în farmecul basmului folcloric. Acestea sunt păstrate cu sfinţenie de P. Ispirescu, socotind evitarea lor drept o impietate faţă de folclor, deşi îl obosesc câteodată, simţind nevoia să le scurteze prin etc. De prisos să spunem că şi acestea sunt atacate de Creangă, fiind eludate sau modificate într-o manieră cu totul personală.

Este vorba, însă, de o însuşire a unor formule narative de racordare a momentelor de basm sau de luările de cuvânt ale unor categorii de personaje care se repetă aidoma de la basm la basm. C. Bărbulescu observă că la povestitorul muntean putem găsi „repetate fraze asemănătoare… imagini aidoma şi chiar exprimări identice” (op.

cât., p. XXXIX). Ceea ce P. Ispirescu simplifică până la schemă, slăbeşte prin repetare, până la uscarea firului narativ, Creangă adună, înmănunchează în notaţii psihologice, descrie, reflectează dinlăuntrul basmului, de parcă ar fi de faţă la întâmplări, desfăşoară în evantai pe limba lor dialogul personajelor, amplifică, într-un cuvânt, din toate unghiurile naraţiunii.

(Unul din cele mai savuroase basme povestite de P.

Ispirescu este Ţugulea, fiul unchiaşului şi al mătuşii basm asemănător cu Harap Alb, fiind socotit o variantă a acestuia. Dacă am compara numai întâlnirile eroului povestitorul muntean ou cele şase

personaje, toate mai puţin voinice decât el, cu întâlnirile lui Harap Alb cu Gerilă, Flămânzilă, Setilă, O chilă, Păsări-Lăţi-Lungilă. am avea, dintr-odată, revelaţia procedeului de amplificare artistică folosit de Creangă. În treacăt, notăm că P. Ispirescu nu are nicio contribuţie în raportul bine stabilit folcloric între Făt-Frumos şi zmei, sub orice nume s-ar afla, şi nici în onomastica personajelor.

În locul unui dialog sterp, învăluit într-o duioşie dulceagă, caracteristică povestitorului Ispirescu, la Creangă

În povestea lui Creangă, notaţiile realiste şi individualizatoare însoţesc aproape toate personajele. Fat. i babei se alintă cu graţie „cum se alinită cioara în laţ". Acelaşi personaj este „sora de scoarţă", dar şi „busuioc de pus la icoane" în ochii babei, iar dumunica „era pieptănată şi netezită pe cap de parc o linsese viţeii". Din povestea lui

Ispirescu aflăm numai banalitatea că baba se certa cu moşneagul, dar din aceea a artistului moldovean ştim cum se desfăşura sfada: „gura babei umbla ca meliţa", iar pentru ea moşneagul e un „gură cască", oare „se uită în coarnele ei" (adică ale fetei lui). Oricât vom căuta în basmul munteanului alte calităţi ale acestui, personaj, nu vom găsi decât hărnicie. La Creangă nu este numai atât. „Piatră de moară" pentru babă, ea era nu numai harnică, dar era şi frumoasă, pentru că aşa o strigă cei care-i cer ajutorul: „Faită frumoasă şi harnică!". Am orede că Ion

Creangă nu renunţă la momentul ctf căţeluşa bolnavă, inexistent la Ispirescu, tocmai pentru a scoate în relief o altă trăsătură sufletească, mila. Acestor calităţi li se mai adaugă: modestia, buna-cuviinţă, bunătatea. La alegerea lăzii sărăcăcioase, dar plină de bogăţii, Sfânta Vineri din colecţia tipografului povestitor n-are nicio reacţie; în povestea humuleşteanului însă, Sfânta Duminică „cam încreţeşte din sprâncene, dar n-are încotro". Cititorul se poate întreba pe drept cuvânt ce să însemne această încreţire din sprâncene la prea Sfânta? Este o reacţie de neînţeles. În definitiv, trebuia să-i pară bine că fata vrednică a ales o ladă care-i aduce fericire. Ea o şi merita. De ce această nemulţumire manifestată de sfântă în imposibilitatea împotrivirii? Artistul creator Ion Creangă antropomorfizează mitul. În situaţia de faţă, el se gândeşte la un tip uman cu reacţia respectivă. Oricât ar fi de generos acest tip de sfânt, oricât ar fi de favorabil omului vrednic, dar dacă este relativizat la scara omenească, are reacţia precisă consemnată de Creangă. Tratamentul realistic cu motivaţie

strânsă, ca şi îmbogăţirea personajelor ou trăsături psihologice (extinse şi asupra unor sfinte făpturi), nu sunt singurele procedee literare care diferenţiază pe cei doi povestitori de basm. Inventarul mijloacelor artistice în proza lui Creangă capătă mari dimensiuni, dacă vom confrunta şi alte basme de tipuri apropiate.

24. Vom releva un singur procedeu, valabil, ca şi cele de mai sus, pentru toate basmele povestite de cei doi contemporani. Ne vom referi la amplificarea artistică. La

Petre Ispirescu întâlnim preferinţa pentru exprimarea nudă a faptelor, păstrând o expectativă exterioară în relatarea lor. Adesea faptele sunt înfăţişate rezumativ şi stereotip.

Nu ne referim la formulele tipice din începuturi şi finaluri, nici de acelea din interior care sună ca nişte sacrosancte incantaţii în farmecul basmului folcloric. Acestea sunt păstrate cu sfinţenie de P. Ispirescu, socotind evitarea lor drept o impietate faţă de folclor, deşi îl obosesc câteodată, simţind nevoia să le scurteze prin etc. De prisos să spunem că şi acestea sunt atacate de Creangă, fiind eludate sau modificate într-o manieră cu totul personală.

Este vorba, însă, de o însuşire a unor formule narative de racordare a momentelor de basm sau de luările de cuvânt ale unor categorii de personaje care se repetă aidoma de la basm la basm. C. Bărbulescu observă că la povestitorul muntean putem găsi „repetate fraze asemănătoare… imagini aidoma şi chiar exprimări identice” (op.

cât., p. XXXIX). Ceea ce P. Ispirescu simplifică până la schemă, slăbeşte prin repetare, până la uscarea firului narativ, Creangă adună, înmănunchează în notaţii psihologice, descrie, reflectează dinlăuntru! basmului, de parcă ar fi de faţă la întâmplări, desfăşoară în evantai pe limba lor dialogul personajelor, amplifică, într-un cuvânt, din toate unghiurile naraţiunii.

Unul din cele mai savuroase basme povestite de P.

Ispirescu este Ţugulea, fiul unchiaşului şi al mătuşii basm asemănător cu Harap Alb, fiind socotit o variantă a acestuia. Dacă am compara numai întâlnirile eroului povestitorul muntean cu cele şase personaje, toate mai puţin voinice decât el, cu întâlnirile lui Harap Alb cu Gerilă, Flămânzilă, Setilă, Ochilă, Păsări-Lăţi-Lungilă. am avea, dintr-odată, revelaţia procedeului de amplificare artistică folosit de Creangă. În treacăt, notăm că P. Ispirescu nu are nicio contribuţie în raportul bine stabilit folcloric între Făt-Frumos şi zmei, sub orice nume

s-ar afla, şi nici în onomastica personajelor.

În locul unui dialog sterp, învăluit într-o duioşie dulceagă, caracteristică povestitorului Ispirescu, la Creangă aflăm prezentarea unui adevărat eveniment. Harap Alb întâlneşte, întâi de toate, o „dihanie” cu totul neobişnuită, pe care o înfăţişează în atâtea notaţii descriptive, fiziologice şi psihologice, încât imaginaţia cititorului se aprinde mai mult decât la privirea animalelor apocaliptice de pe zidurile bisericilor. Descrie apoi dihania în acţiune, obţinând efecte de comic grotesc prin care „onănia” pe rând uimeşte, îngrozeşte şi înveseleşte. Imaginea personajului creşte prin reacţiile ce le determină în jurul său, dând naştere unui dialog cu parteneri văzuţi şi nevăzuţi. Replicile stârnite molipsesc pe autor, care trece personajului propria sa dispoziţie umoristică şi persiflantă, transformând totul într-o scenă cu accente muşcătoare, dar pline de voie bună. Dialogul este natural şi pe nesimţite el caracterizează personajul în continuare, iar încercările de a-l defini sunt ultimele retuşuri ale portretului. Notaţiile motrice. oralitatea limbajului desfiinţează încremenirea expectativă, construind un personaj în acţiune. Conturul şi substanţa plastică sunt comprimate de epitet, metaforă, comparaţie, iar mişcarea este amplificată şle gest, atitudine, schimb de replici, în continuare caracterizante.

„Limbajul popular la Petre Ispirescu se împestriţează în continuare cu orăşenisme) („un moş şi o babă se căsăpiseră”], cu expresii găsite în suburbie, în mediul în care trăia („o luă la sănătoasa”, expresie folosită şi pentru fugă şi pentru frică), vocabule familiare munteneşti („vericule”, „verişcane”). Zicerile populare (abundente la

Creangă) nu sunt nici ele în mare cinste. Suplineşte această lipsă în poveştile de mai târziu cu cuvinte arhaice sau scurte propoziţii ieşite din uzul popular: „nu e cârme”.

(pentru „sâlnic”), „vom conceni”, „proclete”, „adiata”.

„Primi”. Greu vom găsi asemenea impurităţi în limbajul autentic popular al lui Creangă, unde cele câteva moldovenisme în context îl colorează şi-i sporesc savoarea. Contemporanii au sesizat cu greu diferenţele de construcţie dinamică a frazei, virtualităţile deosebite ale prozei lor, dar vremea Le-a limpezit şi-a făcut rectificările cuvenite.

Ochiul dritie al epocii, Titu Maiorescu, nu observa nici el această mare distanţă dintre cei doi prozatori, când recomanda prin 1877 lui Iaocb Negruzzi pe Ispirescu pentru basmele lui „preţioase în sensul în oare sunt preţioase scrierile lui Creangă prin elementul lor popular” 1.

Învederată este însă enorma distanţă între culegătorul de folclor, bun povestitor, şi povestitorul popular excepţional, dublat de artistul creator care cu mijloacele culte ale compoziţiei narative îmbogăţeşte cu înţelepciune, fantezie, ironie şi epicuriană euforie sensurile fenomenului folcloric, ridicându-l pe trepte superioare.

25. Trecerea în revistă a povestitorilor populari, până la apariţia primelor basme de I. Creangă, nu ar fi completă dacă nu am aminti de culegerea lui Nicoale D.

Popescu2, Nedea Popescu, cum îi spune Mihail Sadoveanu, căruia îi plăceau povestirile acestuia: „Era un scriitor sincer încredinţat de misiunea pe care o avea, de a scrie pentru marea mulţime şi era conştient că trebuie să păstreze o legătură firească între cântecele bătrâneşti şi romanele sale haiduceşti” 3. Drept este că nici M. Sadoveanu nu vorbeşte despre basmele culese de N.D. Popescu, pe care nu se poate să nu le fi cunoscut. Bănuim că, în afara romanelor şi a nuvelelor sale populare, basmele n-au fost remarcate la vremea lor şi că n-au fost reţinute din mai multe pricini.

Una dintre acestea ar fi că N.D. Popescu a cules şi „a cores” basmul cu aceleaşi mijloace de nuvelist şi romancier, sfărâmând adesea farmecul autenticităţii populare. El a insistat prea mult pe descrieri şi portrete, dezintegrându-le din dinamica basmului, cu toate că în ele înseşi nu sunt lipsite de calităţi literare. Într-un palat, N.D. Popescu vede: „chilimurile cele mai scumpe, împletite cu sârmă de aur curat şi cu pietre scumpe şi boabe de mărgăritar, erau aşternute pe jos, de călca omul pe dânsele, atât pe scânduri, cât şi pe scară, iar pe vârful celor patru stâlpi şi pe

Note:

1 Scrisoarea lui Titu Maiorescu către Iacob Negruzzi (luni 28

noiembrie 1877) cuprinde această recomandare. Marele critic o făcea în urma apariţiei studiului lui Urban Jarnik: Sprachliches aus rumänischen Volksmärchen (Elemente filologice din basmele populare româneşti), Viena 1877, unde „se aduce cea mai mare laudă acestei culegeri” (Torouţiu, tom. I, p. 9 şi 44).

2 N.D. Popescu, Carte de basme, culegere de basme şi legende populare, ed. I, Buc., 1874 – 1885, ed. a II-a, Buc., 1892.

3 Mihail Sadoveanu, Anii de ucenicie, 1944, Opere, 16, p. 400.

deasupra scării atârnate ca un fanar stau aşezate patru pietre de briliant, mari cât oul de gâscă, care lumina înăuntrul casei, mai abitir

ea sute de luminări” (Un ochi care râde şi altul care plânge). Tot atât de fastidios introduce comparaţii literare în replicile personajelor. Fata cea mai mică, răpită de zmeu pe tărâmul celălalt, portretizează:

„Aveam dreptate să nu vreau, căci era urât pomină. Lasă că e mare cât un uriaş, că faţa lui e roşie ca de rac şi părul roş şi aspru ca de porc, dar are numai i un ochi în frunte şi acel ochi e mare ca de bou şi roşu ca sângele”. (Omul de pe tărâmid celălalt.)

Imaginând coloristic, N.D. Popescu vede numai pitorescul expresiei populare, fiind lipsit de sensibilitate artistică în selecţie: Arăpuşea era „o frumuseţe de faită a cărei mândreţe îngheţa puţul”; mesenii „se chefuiră până se făcură cuculeni”, iar după aceea „se culcară bouleni”.

(Arăpuşea).

Dispoziţia umoristică foarte rară la N.D. Popescu se reducea la aspecte primare: „cum îl zăriră, parcă, dete uliul pân' ei... zvâc în dreapta, fâstâc în stânga”. Un leneş este pus să răspundă mustrării: „las c-oi munci mai mult un fârtat de ceas peste nămiezi şi se face tantoi pe tantoi”, iar o nevastă de popă, necredincioasă şi înspăimântată, venea „interezată şi îmberezată” (Zgâmboiu).

Uneori proza lui N.D. Popescu poartă pecetea confecţiei, categoric potrivnice spiritului epic popular. În Roşu împăratu şi Albu împăratu, o „cosânzeană” cu ajutorul calului năzdrăvan şi concursul unui „Făt-Frumos” minte pe protectorul lor, îl înşală, îl ademeneşte şi îl ucide în baia cu apă fierbinte, reeditând parţial mitul morţii lui

Agamemnon („iar împărăţiţa plângea de ochii lumii ca să nu priceapă nimeni că ea, prin calul ei, îi făcuse de petrecanie”).

Asumându-şi rol de mentor al maselor, N.D. Popescu apare ca autor moralist în mijlocul acţiunii, dând sfaturi şi împărţind sentinţe: „Aşa pat toate fetele cele fără minte care se iau după năluciri deşerte şi uită dulcea şi fericita cale a datoriei în care trăia tignită. Când se deşteaptă, amar de deşteptarea lor!” (Sila Samodiva). În alt basm înregistrează un motiv mai puţin întâlnit, anume că mamele alăptează pe copii până târziu. Moralistul însă nu-şi uită misiunea, îşi spune părerea: „astă slăbiciune numească strică mulţi copii” (Spată lată şi inimă putredă).

Desigur că în povestea Creangă nu întâlnim asemenea predici, ingrediente greu de mistuit într-o operă literară.

La Creangă – aşa cum vom vedea – (nu lipseşte substanţa etică.

Ba se furişează în mod direct şi discret în plasma naraţiunii. Se înţelege, de asemenea, că în basmele lui

Creangă nu întâlnim descrieri excesive, dezintegrate dinamicii basmului, şi nici portretizări confecţionate cu păstrarea tuturor regulilor. El foloseşte cu economie şi echilibru procedeele sale literare, topindu-le în arta povestirii. Stăpânirea impulsurilor literaturizante devine la

Creangă mijlocul principal de conservare, dar şi de înnobilare a spiritului popular al poveştilor. De aici porneşte lupta bipolară: împotriva vulgarizării folclorului, dar şi împotriva literaturizării cu orice preţ.

Poveştile lui N.D. Popescu sunt alterate de confecţiile literaturizante din încercările sale de nuvelist şi romancier popular. Acestea aveau ca scop popularizarea folclorului, dar au înregistrat ca rezultat vulgaritatea lui.

De colecţia de basme a lui N.D. Popescu trebuie să ne aducem aminte ori de câte ori emitem exigenţe literare faţă de scrisul lui Creangă, conform unor etaloane, considerate de noi universal valabile. Judecăţile de valoare trebuie să fie emise în raport cu ceea ce a vrut

Creangă să fie opera sa. Nu prin pretenţii estetizante de ultimă oră sau purtând prapurii critici ai unor poetici apuse, vom înţelege şi vom face să fie iubit susurul izvorului de munte al originalităţii lui Creangă.

26. Nu se stinsese din viaţă Ion Creangă, când în 1886

apare culegerea lui I.G. Zbiera: Poveşti populare romă

neşti. Tipărită în iacei an, iar trebui să nu ne mai intereseze, dat fiind că ne-am propus să ne ocupăm de culegători şi folclorişti până în jurul anului 1875, data apariţiei primelor poveşti ale lui I. Creangă. Colecţia Zbiera pune însă o problemă de cronologie, observată eu mânidrie istoric literară de O. Bârlea în studiul său (op. cit., p. 133). În „precuvântarea" colecţiei sale I.G. Zbiera scrie că: „a adunat".

povestirile sale între anii 1855 – 1856. De aici deduce O.

Bârlea că această colecţie „este anterioară operei lui I.

Creangă". Se afirmă un punct de vedere şi ar rămâne de necontestat, dacă nu am lua în seamă tot spusele lui I. G.

Zbiera: „În anul curent 1886, le-am supus din nou" (fuseseră redactate în 1858 – 1859) unei „reviziuni (sic), şi acum le dau în lumea întreagă" 1. Nu ştim în ce a constat această „reviziune", pentru a spune

cu siguranţă că ne aflăm în faţa unei culegeri „anterioare” operei lui

Creangă. Dacă acest caracter de anterioritate este mai puţin estimabil, există alte elemente care pot fi luate în considerare în compararea noastră.

Primordial este faptul că I.G. Zbiera a cules poveştile sale din locuri învecinate acelora în care Creangă le-a ascultat pe ale lui. Rezultatul acestei circumstanţe este că la cei doi autori vom întâlni asemănări izbitoare de motive, paragrafe aproape identic redactate, elemente comune de limbaj. Poveştile colecţionarului sunt „redactate”, „rescrise”, „revizuite” după notiţe şi apoi repovestite; humuleşteanul apela la fenomenala sa memorie cultivată o viaţă întreagă cu poveşti. Anterioritatea lui

I. G. Zbiera este scriptică, de folclorist, care, deşi mai prelucrează, nu poate ieşi din litera însemnărilor sale.

27. Din bogatul rezervor în care a strâns mai multe ascultări ale aceleiaşi teme, humuleşteanul poate alege, combina şi prelucra cu mai mare libertate. Apropieri de motive există, deoarece şi Creangă şi Zbiera au ascultat poveşti asemănătoare. [Un drac care sprijină cu recunoştinţă pe un om, pentru că-i dăduse o „dimirlie” de mălai, aminteşte de diavolul dezinteresat din Stan Păţitul. „Chirică” al lui Creangă este însă un personaj. El capătă trăsături noi, sinteză unică a unor însuşiri luate şi din alte variante, basme diverse, cât şi a unor idei proprii unei viziuni artistice. Această elaborare luminează şi adânceşte fizionomia personajului până la origini, până la mit. Întâlnirea dintre diavol şi om nu mai este întâmplătoare, ci

Note:

1 I.G. Zbiera, Poveşti şi poezii populare româneşti, ediţie îngrijită şi prefaţată de Pavel Ţugui, Ed. Minerva, Buc., 1971.

capătă dintr-odată pecete faustică, simbol specific al înfruntării dintre om şi negaţia lui păgână.:

Povestea Draga mamei şi fata tatii aminteşte de Fata babei şi fata moşneagului de Ion Creangă. „Mânuţile mamuţii şi ale tătuţii” din Zbiera nu sunt departe de „mânuţele tătucuţii şi a mămucuţii” din Creangă. Din aceste forme de ironie populară rezultă o persiflare a alintării, ceea ce indică faptul că cei doi autori au ascultat poveşti asemănătoare de prin partea locului. Nota ironică în cuvântul „mânuţile” este identică. Ironia alintării părinteşti se amplifică însă la Creangă cu aceea a alintării copilului exprimată în diferenţiatele

apelative: „mămucuţa” şi

„Tătucuţa”.

Diferenţele ivite în formele „identice”, în aparenţă, nu sunt neglijabile. Determinările psihice îşi fac simţită prezenţa într-o aceeaşi sferă a motivării. Creangă explică diferenţiat plecarea fetelor din casa părintească. La

Zbiera, fata este trimisă să se îmbogăţească; la Creangă, fata este al ungată, convieţuirea fiind imposibilă cu o mamă şi o soră vitregă. La Creangă ea este o individualitate morală, acţionează conform caracterului său deosebit. Proba de modestie, alegerea lăzii urâte, este o hotărâre personală, nu luată la sfatul unei vecine, ca la Zbiera. Acestea nu sunt diferenţe neînsemnate. Ele marchează însuşirile creatorului, faţă de cele ale culegătorului.

În povestea Tâlharul cel vestit omul se întrece cu dracul în „fugă”, în „luptă”, în „şuierat”, ca şi în Dănilă Prepeleac. Zbiera asociază însă pe păcălitorul dracilor unui tâlhar care nu se dă în lături de la crime şi profanări. Psihologic, personajul este linear construit. Tâlhar isteţ, păcăleşte pe un boier în atâtea rânduri, cu aceeaşi isteţime cu care va păcăli şi pe drac. Creangă îşi asumă însă o sarcină mai grea. El va construi în mod original un personaj unitar din două trăsături contradictorii: nepricepere şi isteţime, sinteză propulsată pe baza profundului proverb popular „nevoia învaţă pe cărăuş”. Paralelismul problematic al faptelor se transformă, printr-o abatere de la linearitatea basmului, într-o certă unitate nuvelistică.

28. Din două versiuni: una auzită de la un povestitor din Horodnioul de Sus, şi alta auzită de la un povestitor din Voiltinlel, n/u departe de Rădăuţi, I.G. Zbiera măr

4 riseşite că a compus o singură poveiste, Petrea Făt-Frumos r şi zânele. Iată dar că Zbiera îşi depăşeşte sarcina de culegător topind două variante într-una singură. În această postură nu este lipsit de interes să-i vedem alături de

Creangă. Povestea astfel compusă nu poate fi socotită însă o variantă la Povestea vorcului. Diferenţele în construcţie şi în rânduiala motivelor narative incalculabile, având doar an punct de contact ou basmul lui Creangă: martirajul jnevestei pribege, care nu poate naşte până ce nu-şi găseşte

ui & i bărbatul şi tatăl copilului. Pribegeşte ou cercul de fier peste te mijloc, sitrăbate drumul în papuci de fier, îşi răscumpă

I ră dreptul de nevastă cu furca de aur, vârtelniţă de aur şi stative de aur. Numai că Zbiera rezolvă această dramă înx). tr-un spirit cu totul străin celui popular, supunându-se.

„Probabil, unei versiuni cu influenţe orientale, vădite: soţia este nevoită să împartă drepturile ei, atât de greu câşjy tigate, cu o altă femeie. I.G. Zbiera scrie: „au trăit Petrea

(ffăt-Frumos în ticnă cu amândouă nevestele sale încă mulţi.

W v foarte mulţi ani şi fericiţi”.

Ion Creangă însă, potrivit spiritului popular şi potrivit basmelor româneşti în general, rezolvă altfel conflictul.

Motivul celei de a doua neveste este eliminat. Sub vrajă nu este calul năzdrăvan, ci însuşi stăpânul său, fiul de împărat se ascunde sub pielea de porc. Autoarea vrăjii este o „pahoaţă de babă”, care-4 păstra pentru una din fetele ei. Tot ea împiedică recunoaşterea nevestei năpăstuite şi îşi primeşte pedeapsa cuvenită. Atmosfera basmului este păstrată. Formula lui Creangă este în spiritul înaltei moralităţi populare. Vraja (transformarea feciorului de împărat în porc) dă laultoirului posibilitatea unor scene de profundă umanitate: sancţionarea nerespectărâi cuvântului dat, permanenţa umană sub orice formă a exâstenţei sau tragismul martirajului care schimbă orice justiţiabilitate în duioasa compasiune.

Din compararea celor două poveşti rezultă că şi atunci când iese din haina sa de fidel culegător şi combină variante într-una singură, I.G. Zbiera nu poate egala asociaţiile de acest gen petrecute în folclor şi nici osmozele de idei din retorta creatoare a lui Ion Creangă.

În comparaţia dintre cei doi autori moldoveni ne aşteaptă şi alte surprize.

29. Capra cu iezii, culeasă de I.G. Zbiera, este cea mai apropiată mult popularei Capra cu trei iezi de Ion

Creangă. Schema narativă şi întâmpinarea iezilor sunt semne evidente că amândoi au ascultat cam aceleaşi variante, fiind de mare circulaţie pe teritoriul românesc (ca şi pe meleaguri străine) şi de o vechime apreciabilă. Ovidiu Bârlea subestimează însă deosebirile între cele două versiuni. În cea a lui I.G. Zbiera, ursul sfâşie iezii fără deosebire. Creangă îl înlocuieşte cu lupul, a cărui cruzime este subliniată de aşezarea capetelor de iezi la fereastră, iar pe unul din aceştia îl lasă în viaţă. Mai isteţ decât ceilalţi doi, el este cel care dă certitudinea că lupul este duşmanul casei. Capra din povestea Zbiera

acţionează doar pe o presupunere. Absenţa martorului putea face din răzbunare o eroare. Lipseşte determinarea logică a acţiunii de pedepsire.

O. Bârlea crede că a descoperit o identitte între versurile de recunoaştere şi nu dă nicio explicaţie. Se face însă a nu lua în seamă comitriibuţia lui Creangă. O.privire mai atentă a textului observă că cele patru versuri de la început (impropriu numite versuri) sunt dulcege şi stângace („Iezişoril mamei/ puişorii mamei/ O, voi drăgălaşi băiaţi, / Mamei uşa descuiaţi”). În locul acestora, la Creangă auzim două versuri simple, rămase nemuritoare „Trei iezi cucuieţi, / Uşa mamei desouieţi”. Şi, în treacăt fie zis, cuvântul „cucuieţi” capătă la Bârlea o explicaţie aberantă. „Cucuieţi” nu înseamnă „cocoţaţi”, ci – aşa cum consemnează şi Dicţionarul limbii române: „cucuieţi se spune despre pui de animale cornute cărora încep să le crească coarnele”. Crescuseră iezişorii!

Mai departe, textul este amplificat cu delicatele notaţii, inexistente la Zbiera: „Mălăieş în căloăieş, / Smoc de flori la subţiori”. Nu miaii insistăm asupra cursivităţii şi melodiei versurilor care au impus versiunea Creangă, şi nu pe cea a lui Zbiera. Ni se vorbeşte de identitate, dar nu se ia în consideraţie: vibrantul monolog al caprei ca răspuns la spaima iedului scăpat; dialogul între lup şi capră înaintea praznicului, scenă antologică, unde se întrec: disimularea, şiretenia şi perfidia; praznicul şi veselia adevărată a neamului căpresc la trecerea prin foc a duşmanului lor înrăit – în realizarea cărora Creangă a pus pecetea sa artistică.

30. Desigur, izbesc la I.G. Sibera unele similitudini de limbaj: „s-au cam dus”, „bun întâlnişul, frate”.

„În data mare”, „să nu zici hop, pân'ăi sări”, „şi-au dat peste om” etc. Aceste expresii populare sunt presărate savant într-un limbaj adesea frust şi de cele mai multe ori plat, fără să se realizeze acea osmoză necesară unităţii şi armoniei frazei literare. Prezenţa lor în texte atât de diferite sub raport artistic îşi găseşte explicaţia în faptul că amândoi povestitorii sunt moldoveni şi că au ascultat poveşti ce au circulat în partea de nord a Moldovei.

Dispoziţia comună spre finaluri rezultate firesc din conţinut sau agrementate cu improvizaţii de tentă umorist-satirică, salvând poveştile de stereotipia imprimată de unii culegători (şi-am încălecat pe şea etc.), plăcerea, de asemenea comună, de a da nume originale

poveştilor şi de a aduce înnoiri în onomastica personajelor de basm îşi au explicaţia lor. Zbiera era un literat, un cărturar şi de aceea culegerea sa are imprimate tendinţele literaturizante ale unui repovestitor cult. El nu posedă, nici măcar în parte, arta combinatorie şi geniul narativ al lui Creangă, declanşate spontan în contact cu fenomenul folcloric.

Aceste distincţii, diferenţieri rezultate din confruntarea celor doi povestitori nu ni se par însă suficiente.

Basmul repovestit de I.G. Zbiera are mai multe calităţi literare decât cel al culegătorilor pomeniţi până acum în comparaţia cu Ion Creangă. Ne punem, de aceea, în mod firesc întrebarea: suntem în faţa unui povestitor pe măsura lui Creangă, cu aceleaşi, mai puţine sau mai multe virtuţi literare?

(Ţinând seamă de cronologie, poveştile cărturarului au fost adunate mai devreme (1855 – 1856), dar publicate mai târziu decât apariţia izolată a poveştilor artistului. Zbiera, ţinând în sertar culegerea sa trei decenii, redactând, rescriind şi revizuind, putea să folosească unele sugestii din arta narativă a lui Ion Creangă, ale cărui poveşti nu se poate să nu le fi cunoscut.

Apreciem însă prea mult povestirea cursivă, colorată cu expresii populare şi adesea cu haz a lui Zbiera, ca s-o socotim o pastişă. Considerăm chiar o nedreptate istoric literară că proza nu i-a fost reactualizată decât în 1971, odată cu apariţia ediţiei îngrijite de Pavel Ţugui. Apreciem ca exces de modestie spusele lui I.G. Zbiera că poveştile tipărite reprezintă numai povestiri culese „după cum se află în gura poporului, atât în privinţa limbii, cât.

şi rânduielii”. Astăzi ştim că numai stenografia şi magnetofonul, inexistente în acea vreme, pot realiza astfel de reproduceri. De altfel, se corectează: „am căutat să reproduc numai esenţa lucrului, nu şi forma schimbătoare în oare ni se înfăţişa de diferiţi povestitori”. Prin urmare.

Zbiera repovesteşte şi repovestirea are legile ei proprii, profund deosebite de reproducerea orală. O lacună, o scădere a reproducerii orale se pot îndrepta pe loc. O cer ascultătorii; o neglijenţă în povestirea scrisă rămâne o defecţiune a genului, ce poate determina o insatisfacţie pentru cititor. Putem supune astfel repovestirea lui

I. G. Zbiera unor exigenţe ale examenului literar, chiar dacă nu-i conferim meritul originalităţii literaturii scrise.

Observăm astfel în proza lui câteva serioase limite. Este ştiut, de

pildă, că în epica scrisă, povestitoarul este obligat să spună, să sugereze sau să conducă în aşa fel acţiunea, încât să lase să se înţeleagă ce s-a întâmplat ou toate personajele pe care le manevrează. Când unul sau două personaje secundare, cu atât mai mult cele principale, nu-şi găsesc rezolvarea în alternativele amintite, cititorul are dreptul să declare o fisură epică. Asemenea defecte întâlnim şi la Zbiera. În Finul lui Dumnezeu şi boul năzdrăvan, eroul este trădat de nevastă şi este adus până în pragul sinuciderii) Redresat din acest gând funest, numai de

Dumnezeu însuşi, desperatul îşi câştigă prin magie bunurile pierdute.1 Povesti/torul uită însă pricina tuturor necazurilor îndurate de eroul său şi încheie fără să pomenească, fără să sugereze, fără să lase să se înţeleagă ce s-a iniţâmplat cu nevasta trădătoare.

Mai mult, inconsecvenţa în povestirea faptelor, spargerea naraţiunii în momentul cel mai important sunt sincope epice de neînţeles la un povestitor cu grija unităţii de acţiune, lege epică elementară. I.G. Zbiera povesteşte un basm plin de formule, în care motivul principal este

„Crângul ceriului", un fel de „tărâm cel'lalt", un adevărat paradis al zmeilor, dar care iau se află sub pământ, cum eram obişnuiţi la ceilalţi culegători, ci în orgia albă a cerului. Aici găsim un pod de aramă, unul de argint şi unul de aur. În vecinătatea acestui lăcaş de zmei, trăieşte o zmeoaică: „cu două capete, cu ţâţele spânzurând, cu părul fluturând", dar şi un cal „frumos, frumos cu o stea în frunte". Aici ajunge „Sucnă murgă" cu un lanţ din piele de purece aninat de boltă. El suflă pe fereastră pe ţiganul care se fălea cu mireasa lui, dar nu mai aflăm nimic de ingratitudinea şi trădarea zmeilor, nici de pedeapsa sau iertarea lor. O astfel de lacună în unitatea narativă este de neîntâlnit la Creangă.

(Zbierar nu uită numai cum să finalizeze povestirea, ci se pare că scapă din vedere starea excepţională în care se găsesc unele personaje, ca şi reacţiile normale care însoţesc o asemenea stare. Într-o poveste, Fata popii şi căpitanul fără nas, suntem uimiţi de vitejia unei fete. Lucrurile se petrec noaptea (bine spus: „Întuneric ca în corn");

noaptea încearcă 24 de hoţi să prade pe popă, noaptea este nuntită fata vitează, noaptea ajunge la tabăra hoţilor, noaptea fuge goală prin pădure, după ce omoară pe babă şi îmbracă cu hainele ei un

stâlp; noaptea i se taie degetul cel mic pe când era ascunsă în frunzişul unui copac.

Cititorul poate admite că fata n-a scos un scâncet la tăierea degetului (era curajoasă şi n-a voitt să se trădeze), însă era necesar un comentariu cât mai redus, cu atât mai mult cu cât „viteaza” nu era un viteaz. Autorul rostogoleşte povestirea mai departe în fapte, fără să-l intereseze ecouri, interreacţii psihologice. Mai mult, nu rare ori ai impresia că fac să acţioneze roboţi, nu oameni. Tot în acest basm, omul cu carul, în revărsatul zorilor, întâlneşte o fată „desprejurată”, cum spune autorul, în loc de dezbrăcată. Aceasta îl roagă s-o lege, nu la deget, care sângera, ci de inima carului, ca să n-o găsească tâlharii. Ţăranul n-o vede „desprejurată” – era în revărsatul zorilor! –, dar vede că-i curge sânge din deget. Suntem siguri că Ion Creangă n-ar fi lăsat „vreme de prilej” pentru un cuvânt de luare-aminte. Bănuim că asemenea deficienţe de comentariu strict epic la Zbiera sunt eclipse provenite din practicarea reproducerii unor specii folclorice, unde faptele se desfăşoară linear, fără adiacenţe motivate raţional sau psihologic. Naraţiuni din acestea sunt acceptate în producţiile folclorice care înşiră „minciuni gogonate”, fără nicio explicaţie, fără o reflecţie, menite să uluiască, fiind recepţionate de ascultători, tot timpul, cu zâmbet şi numai din când în când cu hohot. Ele se nasc din adevărate competiţii imaginate ca joc între oamenii din popor. La aceste producţii lipsa articulaţiilor, a reacţiilor devin o calitate.

31. În colecţia Zbiera găsim o asemenea producţie, intitulată: Iapa cea de trei zile lungă. Naraţiunea, şnur de perie mincinoase, este un reflex ciudat al romanului rablaisian Gargantua. Dimensiunile acestei iepe sunt mai teribile decât ale iepei lui Gargantua, măsurate în metri şi în chintale. Iapa din povestea noastră este evaluată în unităţi de timp şi înfăţişată în instabilitatea transformării: „Era odată un om şi avea trei feciori şi o iapă de trei zile lungă. Iapa aceasta era până la prânz pintenoagă, iar până la amiază, brează. Ea era aşa de mare şi atâta încăpea într-însa, încât nu-i ajungea păşunea dimprejur şi trebuia s-o ducă prin codri şi munţi ca să se sature de păscut. Când bea, sorbea toată apa din pârâul ce curgea prin sat”. După titlu şi prezentare, s-ar părea că este vorba de isprăvile acestei fantastice creaturi. Dimpotrivă, ne este înfăţişată o competiţie în lanţ de fapte, care de care mai neaşteptate şi mai incredibile. Mutaţia acestui procedeu oral în basmul scris produce nedumerire şi insatisfacţie pentru meşteşugul celui ce-l

profesează. Conştient sau nu, subordonat acestui procedeu sau numai afectat de el, povestitorul Zbiera dă cu deosebire prioritate seriei factologice până la copierea schemei, fără să se preocupe de adiacenţele narative şi rezonanţele psihologice în raporturile dintre personaje sau de elementele raţionale şi relaţia basm-cititor. Or, tocmai acest sistem de relaţii, grija de a prezenta cititorului un lucru structurat fără fisuri în unitatea acţiunii şi în acelaşi timp osmozat în textura de opinii ale autorului reuşeşte Creangă în basmul său.

Neobservarea articulaţiilor narative sau calchierea altoispecii peste structura basmului se observă şi în construcţia personajelor. Se pare că Zbiera se subordonează unei versiuni, o notează şi o reproduce, fără să sesizeze abaterile de la tipul deja format sau pe cale de a se forma.

Iată un fel de „Pâcală", predestinat să rămână un tip aparte prin complexitatea intenţiilor sociale şi morale ale comportării: „Pepelea". El este înfăţişat pe tranşe contradictorii: isteţ şi prostuţ, credul – prevăzător, norocos – păgubos, milos – aspru etc. Numai din fidelitate faţă de o versiune auzită sau din incapacitatea selectării pe linia indicată de calităţile majore, Zbiera a putut amesteca în comportarea acestui personaj trăsături eterogene: slăbiciune, neputinţă, inconştienţă, cruzime, instincte criminale. Pepelea devine astfel un hibrid, burlesc şi grotesc, cu trăsături necomplementare, potrivnice închegării unui tip. Dănilă Prepeleac al lui Ion Creangă este şi el întâlnit în folclor ca personaj – bineînţeles nu cu acelaşi nume – cu trăsături necomplementare. Povestitorul humuleştean însă a concentrat şi selectat, a curăţat şi adăugat semnificaţii şi legături pentru a articula un personaj complex, coerent, cu o axă de comportament fără elemente impure şi contradictorii, străine trăsăturilor sale majore. Numai coerenţa şi consecvenţa epică pot transfigura un hibrid într-un tip literar veritabil.

S-ar putea adăuga că, datorită acestei seducţii a reproducerii unor versiuni orale, în repovestirea sa, Zbiera a îngroşat viziunea naturalistă a întâmplărilor, ajungând la incongruenţe greu de suportat la lectură. Ceea ce

Creangă ocoleşte, selectează, eufemizează, Zbiera consideră necesar, numaidecât, să exprime direct, fie în basm, fie în legendele etiologice. Abundă scenele scabroase în relaţiile de familie, exprimările pe şleau ale funcţiunilor fiziologice în poveşti ca: Petrea Piperiul,

Voinicul florilor, Ciuda lumii, Hargatui năzdrăvan, Mintă-Creaţă, Busuioc şi Sucnă Murgă, Pepelea, sau de unde se trage tabacul. Predilecţia pentru asemenea viziune naturalistă a şi întârziat, se pare, apariţia cu trei decenii a culegerii sale de basme. Deceniul al optulea şi al nouălea formează tocmai perioada în care se stinge suflul calofiliei romantice în prelucrarea folclorului şi apare mitul culegerilor veriste, apărate de pozitivismul ştiinţific.

Din abordarea numai a câtorva repere comparative, rezultă aşadar diferenţa calitativă dintre un florilegiu folcloric străbătut de intenţiile literare ale unui repovestitor cărturar, cum este I.G. Zbiera, şi poveştile fermecate de geniul epic al unui scriitor de literatură populară, cum este Creangă.

32. Ca şi în faţa producţiilor folclorice originare, silueta sa de povestitor se înalţă semeţ în faţa repovestirii acestora în colecţiile folcloriştilor români. (Urmărind situarea axiologică a poveştilor lui Creangă între culegerile folcloriştilor români, putem fixa câteva repere comparative). Se poate constata astfel, spre deosebire de Creangă, că folcloriştii nu selecţionează tipuri de poveşti. Ei culeg, adesea fără alegere, variantele aceluiaşi tip, dându-le titluri diferite. Apar, aşadar, poveşti diferit intitulate, deşi în conţinut sunt foarte asemănătoare. În dorinţa folcloristului de a nu interveni (dorinţă nerespectată cu sfinţenie), pasaje aproape identice se înregistrează în basme, cu totul diferite, ca schemă narativă şi intenţionalitate morală.

Asemenea calchiere nu întâlnim la Creangă; el construieşte unicate.) Ocoleşte repetiţia, neavând nevoie şi nefiind călăuzit de respectarea mitului oral al basmului ascultat. E poate primul şi elementarul prag care desparte pe Ion Creangă de culegători, de folclorişti.

Se constată apoi că toţi culegătorii români de folclor nu înregistrează poveştile întocmai cum au fost comunicate, nici ca motive, nici ca limbaj, ci cu toţii au aspiraţia să repovestească, deşi declară că au reprodus producţiile aşa cum le-au găsit în zicerea poporului. Este adevărat că unii recunosc a fi „cores” în scris producţiile ascultate (fraţii Schott, Stănescu fără danul). Adevărul este că toţi au „cores”, fie din scrupule morale (nu prea observate la Zbiera), sau din considerente de distincţie literară. În general, ei repovestesc, mărturisit sau nu, pentru a da circulaţie basmelor în marele public. Or, pentru asigurarea acesteia, atât acurateţea morală,

cât şi stilizarea literară sunt absolut necesare, devenind aproape obligatorii.

În comparaţie cu aceştia, Creangă întotdeauna repoveşteşte, şi nu din scrupule morale sau literare. Modelele sale nu sunt rezultatul unor culegeri imediate, adnotate, pentru a „drege”. El reconstruieşte din memoria sa încărcată de motive şi scheme folclorice. El nu „core-ge”, nici nu „direge”, ci recreează. Diferenţa este substanţială, şi fenomenul Creangă de aici începe, de la modalitatea povestirii, care la el este povestire nouă, pe când la culegători înseamnă povestire îndreptată, corectată.

Pe de altă parte, repovestirea folcloriştilor români este contaminată de interferenţa variantelor auzite, mai ales atunci când n-au avut norocul să asculte pe cea mai bună dintre ele sau să audă un talentat povestitor oral. Este foarte greu pentru ei să evite trunchieri, scheme neabordate, motive străine, multiplicări inutile, nefinalizări epice, expresii monocorde, ticuri verbale, absorbţia dispoziţiilor pioase sau licenţioase etc. Repovestirea folcloriştilor abundă în asemenea aritmii, lesturi inestetice, mai ales dacă se ascund sub scutul autenticului. Realitatea este însă că cele mai multe imperfecţiuni nu se dataresc eposului oral, încăput pe mâna unui rapsod netalentat sau închipuit, ci, mai degrabă, folcloristului culegător. În mod obişnuit, acesta simplifică, până la urzeală, producţia orală, o secătuieşte de seva expresiei populare, cu pretenţiile sale simplificatoare, dar, în fond, simplicizante, rezumând basmul la o înşiruire factologică (cum procedează permanent

Stănescu Arădanul, de multe ori I.C. Fundescu şi adesea chiar Petre Ispirescu).

Desigur, în practica folcloriştilor există şi atitudinea contrarie. Se împrumută mijloacele specifice nuvelei sau descripţiei lirice romantice, fantastice, şi se aplică basmului, literaturizându-l astfel, până la artificiu strident, pletorică mixtură barocă, sau redundantă manieră, aşa cum face, de pildă, N.D. Popescul

Procedeele peseudo-ştiinţifice confundate cu autenticitatea şi fidelitatea faţă de producţia orală, precum şi exerciţiile calofiliste în folosirea abuzivă a mijloacelor narative culte sau ale descripţiilor auditiv colorate sunt principalele neajunsuri care despart producţiile folcloriştilor români de poveştile lui Creangă. Superioritatea basmului său, în raport cu culegerile folcloriştilor, constă tocmai în această

cumpănă dreaptă mânuită de un artist care ştie să decanteze valorile şi imanenţele expresive, savuroase ale basmului, îndrumându-le într-un flux literar, continuu. La acest înalt nivel epic, nu se poate ajunge decât pe calea unui veritabil rafinament artistic. Eposul popular ia înfăţişarea sărbătorească. Materialul şi procedeele populare sunt în slujba efectelor literare, iar mijloacele artei culte sunt puse în funcţiune pentru surprinderea nuanţelor autentice ale incantaţiei populare.

III

— PROCEDEE POPULARE ŞI MIJLOACE ARTISTICE

Dubla paralelă între povestea Creangă şi variantele ei reale sau presupuse, precum şi între arta povestitorului creator şi cea a folcloriştilor români, a încercat să clarifice ideea atitudinii literare active a lui Creangă faţă de eposul popular, a contribuţiei lui de scriitor în construirear-po” Vgşti Tor. Din această dublă comparaţie se conturează limpede silueta artistică a creaţiei sale profund distanţată de producţia orală supusă în permanenţă transformărilor, cât şi personalitatea artistică a scriitorului nostru, în raport cu folcloriştii, culegătorii de folclor anteriori sau contemporani lui. Legile în care se înscrie arta marelui nostru clasic se deosebesc de cele observate în creaţia populară, deşi uneori poartă acelaşi nume şi au parţial aceeaşi funcţie. Desprindem câteva.

33. Asupra fondului popular se exercită astfel mai totdeauna o selecţie. În creaţia orală ea este comandată de către colectivitate. Aceasta reţine ce se potriveşte mentalităţii naţionale sau regionale specifice, iar cea mai mare parte din fondul popular se modelează conform capacităţii şi gustului povestitorului, precum şi posibilităţilor de receptare a ascultătorilor. Exigenţa acestora din urmă este minimă, distanţa spirituală, psihologică şi socială între auditoriu şi povestitor fiind neînsemnată. Din pricina acestei distanţe minime şi a unei reduse exigenţe, basmul poartă în el calităţile, ca şi imperfecţiunile rapsodului popular. În cazul unei imitaţii perfecte (ipoteză absurdă), se reproduce basmul cu toate valorile şi impurităţile repovestitorilor antecedenţi; în eventualitatea unui povestitor imaginativ (vârsta are aici un rol important), imperfecţiunile moştenite sunt augmentate pe trunchiul frumuseţii iniţiale cu propriile aproximaţii şi invenţii. Aproximaţia se manifestă prin omisiuuni determinate de memorie, invenţiile se învederează prin multiplicări şi asociaţii mecanice dictate de

asemănări vagi sau contraste izbitoare, nenuanţate. Omisiunea, ca şi invenţiunea rapsodică nu au o comandă unică, aceea a unei voinţe ordonatoare, ci ele se produc la întâmplare, fie din graba de a ajunge la final, dictată de curiozitatea devorantă a ascultătorilor, fie din dorinţa povestitorului de a-şi desăvârşi însărcinarea de „împărat al unei seri de basme”.

În alt mod selectează însă artistul literar. Este tocmai ce observam la Creangă. La autorul cult, reproducerea devine prelucrare; adăugirile, completările sunt subordonate unei voinţe creatoare care are în faţă o mă, să receptoare, largă şi pretenţioasă, care se cheamă public. Creaţia cultă trebuie să satisfacă exigenţele acestuia şi ele sunt mult mai mari decât ale colectivităţii largi sau restrânse în faţa căreia se află povestitorul oral sau folcloristul. Artistul literar se găseşte în faţa unui material folcloric trunchiat (în cazul unui povestitor fără imaginaţie sau supus faţă de colectivitatea grăbită, curioasă), ori multiplicat în cazul unui povestitor imaginativ, recrutat adesea dintre cunoscătorii mai multor basme. Povestitorul popular multiplică însă la întâmplare şi naraţiunea lui capătă trăsături de repetabilitate, de informitate şi monotonie.

Prima dificultate a trunchierii este rezolvată cu succes de Creangă. Naraţiunea sa este totdeauna o creaţie cristalizată, unde toate ideile poetice sau reflexive îşi găsesc soluţia epică. El nu înfăţişează segmente de frumuseţe folclorică, fie de natură imaginativă, fie de esenţă reflexivă, ci, temperament epic prin excelenţă, le integrează cu necesitate într-o formă artistică unică. Integrarea nu mai suscită întrebări sau nedumeriri. N-am spune că opera astfel realizată este un fapt epic închis1.

Nu putem nega o deschidere ulterioară, în reluarea altui scriitor sau povestitor. Odată reintrat în circulaţia orală

(cum s-a întâmplat adesea cu povestea Creangă, fie prin sursă livrescă, fie prin sursă orală indirectă), basmul său a devenit altceva.

Episoadele au fost minimalizate sau omise, numele modificate sau ignorate, pentru a nu mai vorbi de stilul individual al lui Creangă, complet părăsit sau degradat. Basmul cristalizat se depersonalizează, se adulterează, coboară spre infern, spre o schemă sărăcăcioasă, golită de reflexiile, nuanţările şi modificările logice, raţionale ale creatorului individual. Trunchierile sunt opriri în fluiditatea acţiunii, în desăvârşirea procesului creator popular. Creangă a trecut aceste

praguri determinate de slăbirea forţei creatoare sau receptoare a comunităţii sau a reprezentanţilor săi.

În faţa poveştilor orale, ale căror episoade se multiplică la întâmplare, dictate mai mult de capriciile memoriei decât de fosforescenţele imaginaţiei, Creangă selectează motive, le anexează într-o logică necesară, depăşind asociaţia de cele mai multe ori mecanică a eposului popular. Complexul asociativ, multiplicator este înlocuit cu sinteza interpretată şi comentată. Asociaţia realizată printr-o alăturare (mai mult sau mai puţin întâmplătoare) este înlocuită prin substanţă osmozată logic (în real sau fantastic), trecută prin reflexie, spiritual comentată, cu ironie sau haz. Aceste reuşite sensibile ale autorului cult se revelează în unitatea celor două atitudini de slugă şi stăpân ale spinului în Harap Alb, în integrarea celor două stări sufleteşti contrastante ale lui Dănilă Prepleac, în sinteza diavol creştin – zeu de casă a lui Chirică din Stan

Păţitul.

Pentru a fi drepţi, trebuie să spunem că, pe lângă aceea

„Contaminare inconştientă" din eposul popular, determinată de structura generală a comunităţii, precum şi de amneziile povestitorului, relevate de Al. Dima în studiul său, există la naratorul oral şi un proces de contaminare voită, oare selectează şi asociază conştient. G. Călinescu

Note:

1 Al. Dima, Arta populară şi relaţiile ei, Buc., Ed. Minerva.

1971, p. 120.

În studiul la care ne-am mai referit1, afirma cu exclusivitate că „naratorul nu e contaminat inconştient, ei aplică artisticeşte procedeul cel mai uşor pentru a face faţă oral, într-un timp limitat sarcinilor sale. Ceea ce-l preocupă principial este de a traduce în materie fabuloasă o idee morală potrivită cu locul în care se află". Şi criticul indică asemenea idei morale: „răsplata hărniciei" la o şezătoare; „norocul săracului", acolo unde se află nemulţumiţi de soarta lor etc. Fără să negăm mecanismul contaminărilor deliberate, trebuie să observăm că atât cauza dispoziţiilor voite, lucide, cât şi finalitatea lor nu sunt pornite din resorturi interne ale operei, din necesităţi estetice. În ultimă instanţă, selectarea naratorului şi „prefabricatul" său sunt determiniatte din afară, de colectivitate, consimţite în mod raţional de narator. În acest caz, impulsul este particularizat de o împrejurare

exterioară (locul, împrejurarea, starea psihologică a acelei colectivităţi, ascultarea limitată etc.). Povestitorul de basm va crea ad-hoc, din reminiscenţe existente în memoria sa, o fabulă cu aluzii la realitatea ambiantă a împrejurării epice. Finalitatea unei astfel de poveşti, construită pe o asemenea traiectorie, nu se supune unui comandament literar, ci unei necesităţi morale sau sociale. Incongruentele, situaţiile false apar pe acest drum, oricare ar fi originalitatea selectivă şi combinatorie a agentului narator.

O.asemenea predispoziţie n-o întâlnim la Creangă în poveşti, decât poate în alcătuirile lui minore cu destinaţie precisă pentru instruirea şi educarea copiilor în clasă, în calitatea sa de învăţător, nu de creator, sau în anecdotele licenţioase cerute de gustul unor bărbaţi saturaţi de apolinică literatură. Astfel, truda sa literară este liberă de asemenea servituţi. Voit, el acceptă totuşi sugestiile generale ale colectivităţii sau le respinge. Le acceptă atunci, când selectează, de exemplu, motivul nunţii cu

„Farmazoana", şi nu cu „verişoara" în Harap Alb (nunta cu verişoara contrazicând şi sensul etic al colectivităţii), sau întâlniriiile cu albinele şi ou furnicile, şi nu cu şoarecii şi cu corbii (de altfel, în conştiinţa colectivităţii, dăunătoare omului, nu favorabile). Respinge însă consensul co-Note: G. Călinescu, Estetica basmului, E.P.L., 1965, p. 7.

lectivităţii care vede în diavol numai o întruchipare a negustorului de suflete şi construieşte un demon favorabil omului, ajutor în chiverniseala şi nuntirea lui (Stan

Păţitui,), precum şi credinţa că moartea este atotputernică şi creează un Ivan Turbincă învingător în lupta cu ea.

Selectarea artistului Ion Creangă este de un grad superior, până la schimbarea de esenţă. Alege cu luciditate episodul interesant şi respinge pe cel nesemnificativ în oglindirea sensului general al vieţii. Nu contaminează inconştient sau utilitarist motivele, ci şi le apropie în sens individual sau le îndepărtează, în măsura în care naraţiunea trebuie să devină mai captivantă, potrivit exigenţei ridicate a unui public cult.

34. De altfel, acest proces, care dovedeşte gradul intenţiei artistice la Creangă, se ilustrează cu mai multă pregnanţă în adăugirile pe care le face eposului popular. Acestea nu complică inutil şi nu lor se datorează lungimea unor basme care a nemulţumit pe unii folclorişti

(cazul lui Harap Alb). Ele se explică şi se motivează realist „dovedind inteligenţă artistică, eliberată de circumstanţă, de sensul moral sau utilitarist, din finalităţile altor basme.

Cu prilejul discutării basmului Harap Alb în relaţie cu varintele folclorice, am relevat adaosurile lui Creangă

(aducerea apei moarte, păstrarea legământului dincolo de moarte, sancţionarea spinului ş.a.) din care a rezultat originalitatea artistică a basmului. Am completa numai că asemenea adaosuri sunt adevărate abateri de la rezolvările obişnuite ale basmului. La Creangă, ele nu se înfăptuiesc după capriciile memoriei, sau după exigenţele colectivităţii, ci cu o anumită intenţie estetică, subliniind şi consolidând legic „finalitatea faptelor din basm. intenţia şi rezolvarea, trebuie precizat, nu depăşesc sistemul autentic al basmului. Creangă adaugă şi modifică în mod original, dar fără omisiuni şi fără stridenţe, străine spiritului popular. Punga goală, de pildă, inexistentă în majoritatea variantelor, întăreşte ideea schimbului prostesc din Dănilă Prepeleac, după cum întrecerea în blesteme cu dracul din aceeaşi poveste, inexistentă în vreo variantă, rezolvă într-o formă originală tema înfrângerii dracului în luptă cu omul, fără să corupă autenticitatea de basm.

În relevarea acestor plusuri, am mai adăuga grija pentru motivarea fiecărui amănunt. Povestitorul popular oral nu este tulburat de întrebări privind înlănţuirea logică, de strânsă conexare. Deseori naraţiunea lui nu se realizează decât printr-o juxtapunere sau succesiune de motive, vag înrudite, dacă nu chiar străine sau întâmplătoare, într-o ordine aproximativă, cu o logică interioară a fiecărui fapt, dar fără una ordonatoare care să dea certitudinea construcţiei. Spre deosebire de varianta populară, depozitară a caracteristicilor arătate, povestea Creangă devine un act derivat, reflectat, în care elementele narative sunt premise, dezvoltări, soluţii. Motivările nu cunosc bizarerii, contradicţii, ci curg firesc, raţional, aproape silogistic, dând convingerea unei indestructibile unităţi. Relaţia este observată până la amănunt şi adesea sugerată de mari intervale în ţesătura naraţiunii. Mai mult decât atât. Pentru unele fapte, Creangă oferă o dublă motivare. Cunoaştem hotărârea lui Dănilă Prepeleac de a construi o mănăstire.

Ea îşi află rădăcina, cum spuneam şi în altă parte, în spusele fratelui său. Povestitorul mai găseşte o justificare în tradiţia populară,

precum că dracii nu te bagă în seamă şi nu te îmbogăţesc, decât dacă te apuci să ridici mănăstiri, adică dacă încerci să le furi suflete. Şi într-adevăr, mănăstirea devine în ironia autorului nosti-u veritabila cauză a îngrijorării şi supărării dracilor. Însurătoarea lui

Ipate, din Povestea lui Stan Păţitu se motivează prin cumpăna în care se afla gospodarul (care ca un adevărat Panurge se gândea să se însoare sau să nu se însoare), înainte de întâlnirea cu dracul, care avea să-i facă această propunere profund şi de mai multe ori întemeiată. În aceeaşi poveste, luarea sacului cu „talpa iadului" folositoare dracului, dar nu omului, îndeplineşte în final o clauză a contractului încheiat între Stan şi Chirică: „ce ţi-oi lua eu din casă, nu-ţi face trebuinţă dumitale". Paradoxală această autorăsplată, dar motivată cu prisosinţă de atitudinea dezinteresată şi binevoitoare a diavolului.

Putem spune astfel că în varianta populară avem adesea o explozie a faptelor, fără anticipări, fără motivări. În povestea Creangă acestea evoluează de la un semnal care sugerează, la conturul narativ care dezvoltă, scenarizează până la rezolvarea finală, într-un adevărat proces de argumentare epică. Motivele au adâncime, au istorie. Procesul nu este linear, oi convergent. Intriga se construieşte prin stricta evoluţie a fiecărui motiv în parte, dar şi ou istoria, dezvoltarea tuturor. Plastic, imaginăm o interferenţă a doua, trei, patru cercuri formate de tot atâtea pietre şi pietricele aruncate pe suprafaţa unei ape liniştite. Observarea acestei anticipaţii şi interferenţe a motivelor până la finalizare se impune lecturii pentru că stau neîncetat în atenţia scriitorului. Consecinţele acestui procedeu, clasic în esenţă, frecvent şi mai vizibil în dramaturgie, sunt incalculabile în naraţiune. De aici vine senzaţia de structură în construcţie, de Cristalizare epică definitivă.

35. Selectarea, augmentarea, motivarea strictă şi ordonarea ei convergentă ne relevă contribuţia substanţială a scriitorului Ion Creangă faţă de eposul popular. Această contribuţie înnobilatoare aduce poveştii sale acel nimb de valoare literară care-i imprimă potenţa universală.

Procedeele enumerate nu sunt numai mijloace literare inventate şi experimentate pe seama comorii folclorice, adunată în sufletul său de-a lungul anilor. Ele au rădăcini ramificate în psihologia actului de creaţie. O comparaţie a mecanismelor psihice care dirijează actul de creaţie populară şi actul creaţiei culte ne obligă la unele disocieri. Acestea se impun uşor, dacă luăm ca punct de referinţă arta

populară şi numai tangenţial procesul artei primitive.

Cercetările asupra procesului de creaţie populară disting acel „mecanism psihic” lipsit de logism, de conştientism, de intenţionalitate, manifestat mai ales în arta primitivă.

Atributele mecanismului acestei arte se prelungesc şi în arta populară, fără a mai fi doimii, nianitie sau exclusive. Nedispărând cu totul caracterele comune, se stabileşte o diferenţă graduală între mecanismul psihic al celei dintâi şi al celei de a doua, marcată prin anumite direcţii logice, intenţii utilitariste sau morale, circumstanţial adaptate locului şi împrejurării.

Limitând consideraţiile la mecanismele psihice caracteristice artei populare literare, se observă că la bazalor, în îndelungatul proces de circulaţie, stau asociaţiile prin contiguitate (simultane sau imediat succesive), prin asemănare sau contrast. Datorită acestor tipuri de asociaţii, în eposul popular, motive de oarecare frecvenţă sunt introduse în reţeaua unei naraţiuni, fără ca între ele să se opereze acel proces de comuniune internă, logică, de sudare cu celelalte motive talie prozei fantastice. Asemenea elemente distincte, uşor sesizabile, apar în structura de basm ca bucăţi de mozaic, izolate şi, adesea, în contradicţie sau bizare raporturi cu semnificaţia celorlalte motive. De aici rezultă uneori caracterul incoerent, inform al variantelor populare. Cu evidenţă, în arta cultă asociaţia de motive este rezultat al inteligenţei combinatoare şi al experienţei.

Asociaţia capătă, aşa cum am văzut, rolul de „sugestie”, mecanismul asociativ fiind nu numai reproducerea ideilor, ci şi o declanşare de procese psihice complexe. În povestea Creangă am văzut că motivul nu este inclus pur şi simplu, ci integrat în schemă, armonizat cu celelalte motive ale basmului. Mai mult decât atât, acesta este semnalizat în reţeaua epică, sugerat, progresiv tratat, până la încheiere. Operează aici acea categorie de asociaţii care sugerează combinaţii diferite de tot ce s-a acumulat prin experienţă. Ceea ce Alexandru Dima considera valabil pentru creaţia populară în general, observăm, în particular, în operaţiile de selectare, augmentare, de agregare şi sugerare din actul de creaţie a poveştii lui Ion Creangă. Povestitorul nostru realizează un salt artistic spectaculos de la poziţie izolată la stare integrată, de la repetiţie şi sens comun la combinaţie închegată pe plan superior, de la simplă alăturare la osmoză, la sinteză, de la sinteză la simbol. Este, fără înnodială, o reuşită substanţială a

unei acţiuni de retopire a imaginilor, asociată cu pasionata cultivare a eposului popular împins spre perfecţiunea expresiei. Se realizează astfel, în majoritatea poveştilor, actul creator pe baza acuităţii observaţiei, dar şi pe seama unei continui aspiraţii de a depăşi tipicul basmului popular „fără a-i contrazice însă atmosfera specifică. Observaţiile nu descoperă” „doar detalii. Ele cresc semnificaţia ideatică a basmului şi totodată relevă sensul adevărului vieţii. Simţul măsurii este resortul constant al poveştii lui Creangă.

El nu exagerează în sensul subiectivării, până la demonstrarea, de pildă, a unei idei morale, cum fac autorii care pierd busola autenticităţii în această specie narativă. Dimpotrivă, Greamgă o va duce până la perfecţiune, selectând şi augmentând povestea cu elemente narative de folclor, eliminând însă incongruentele, luminând noi semnificaţii rezultate obiectiv din materialul integrat şi din comentariul său, adesea, ludic.

Rezultatele confruntării atente cu variantele orale şi cele din colecţii contrazic într-o măsură şi aserţiunea lui

G. Călinescu că povestea se construieşte fără observaţie şi fără creaţie de viaţă: „În poveste Creangă nu avea ce să observe, iar în scrierile realistiice vede ceea ce vedea toată lumea” (Ion Creangă, 1964, E.P.L... p. 300). Această ciudată afirmaţie s-a strecurat în focul unei pledoarii patetice pornite de la teza falsă că în poveste şi nuvelă nu se observă, ci se demonstrează. De altfel, comentariul criticului din aceeaşi pagină anulează afirmaţia de mai sus şi găseşte în scrisul povestitorului nostru calităţi care-l ridică pe treapta marilor povestitori şi nuvelişti. Recunoscute „aci adevărate nuvele de tip vechi, aci naraţiuni fabuloase” sau

„Dezvoltări ale unei observaţii milenare”, poveştile nu se pot înscrie într-o creaţie schematică în care să fie exclusă capacitatea de observare a detaliului în peisaj şi caracter sau posibilitatea de a comunica sensul vieţii concrete unor tipice şi universale motive de basm.

Cercetarea comparativă a mecanismului observaţiei, a capacităţii de a umple cu Viaţă noţiunile şi simbolurile, ne va duce, credem, la relevarea unor trăsături ale prozei marelui artist moldovean, necunoscute, numai declarativ afirmate sau pur şi simplu tăgăduite.

36. Cercetătorii străini şi români ai creaţiei populare au ajuns la

concluzia că acest proces aparţine unui tip imaginativ, cu tendinţe de abstractizare. Se remarcă, pe drept cuvânt, o schematizare a acţiunii şi a personajelor, o generalizare a locului şi timpului, o dezindividualizare poetică, îndepărtare de natură prin ignorarea descrierii şi detaliilor.

În raport însă cu variantele şi, în general, cu basmele, observam că acţiunea în creaţia marelui scriitor este departe de a prezenta tendinţa unei abstractizări, demonstrând.; dimpotrivă, o observaţie a particularului pe care-l ordonează în complexitatea narativă, logier dar şi în context, în momente de viaţă. Povestitorul care se identifică de cele mai multe ori cu autorul şi care se disociază numai dim când în când de dublurea sa, se simte bine în mijlocul ascultătorilor cărora le vorbeşte fără grabă spre sfârşit.

Dar, adesea, artistul suprimă pe autor şi povestitor şi lasă personajele care comunică singure, fără intermediar, cu ascultătorul: un cal năzdrăvan vorbeşte cu înţelepciune;

O capră se plânge blestemând şi ameninţând cu răzbunarea;

O soacră cu „un ochi în ceafă" îşi ocărăşte nurorile; un om anapoda îl păcăleşte cu vorbe pe dracul, iar altul mai hâtru înşală moartea şi face şotii lui Dumnezeu.

(După cum se vede, naraţiunea la Creangă nu se mărgineşte la tipicul basmului, ci ea se leagă cu momente memorabile, ilustrate de personaje cu individualitate proprie".

greu de uitat, nu coborâte din schemele generale (Făt-frumos salvează pe Ileana Cosinzeana din mâna zmeilor; zânele au grijă de protejaţii lor etc.). Am spune că în povestea lui Creangă acţiunea însăşi configurează personajele, pe când în basmul popular nişte personaje idei coboară în acţiune, joacă un rol oarecare şi dispar iarăşi în norii legendei şi mitului, neavând timp să capete substanţă pământeană.

Cercetătorii artei populare au subliniat că personajele de basm sunt înfăţişate numai în linii generale, esenţiale şi definitorii, reţinându-se numai vagile lor trăsături)

Adevărul este că personajul principal apare într-un por

tret difuz, adesea schematic, deşi acţiunea se învârte numai în jurul său, când avem de-a face cu basme unitare, şi nu compozite. Însăşi frecventa numelor de eroi (Făt-frumos.

Ileana Cosânzeana), poartă în desfăşurarea naraţiunii populare germenii generalului, ai abstracţiunii.

Dar povestea lui Creangă nu pastişează aceste personaje aeriene, noţionale. O tendinţă de zugrăvire le parcurge din afară înăuntru, de la diafan la pământean, de la abstract la concret. Soacrei cu trei nurori nu-i este aplicat simplul calificativ de zgârcită (de altfel cuvântul nici nu-i pomenit), ci se spune despre ea că „avea strânse părăluţe albe pentru zile negre, căci lega paraua ou zece noduri şi tremura după ban”. Despre mama din Capra cu trei iezi nu ni se declară doar că are presimţirea unei nenorociri, ci simte că: „un fior rece ca gheaţa îi trece prin vine, picioarele i se taie, un tremur o cuprinde în tot trupul şi ochii i se păinjenesc”. Presimţirea este urmărită până la certitudine, căci „holbând ochii lung prin casă, o cuprinde spaima şi rămâne încremenită”. Despre Dănilă

Prepeleac nu ni se spune doar că era sărac şi atât, ci că era atât de sărac, încât n-avea decât un prepeleac în gospodărie, şi sărăcia nu-i venea din senin: „de multe ori fugea el de noroc şi norocul de dânsul, căci era leneş, nechitit la minte şi nechibzuit la trebi, ş-apoi mai avea şi o mulţime de copii!”

37. Cât despre amănuntele semnificative, Creangă nu le dispreţuieşte şi insistă unde trebuie, devenind aproape luxuriant. Boii acestui Dănilă sunt: „porumbi la păr, tineri, nalţi de trup, ţăpoşi la coarne, amândoi cudalbi, ţintaţi în frunte, ciolănoşi şi graşi, cum sunt mai buni de înjugat la car, de ieşit cu dânşii în lume şi de făcut treabă”. O ogradă negospodărită se ştie, în general, cum arată, dar povestitorul artist tot simte necesar să o descrie amănunţit prin ce ar fi trebuit să aibă: „Dar plug, grapă, teleagă, sanie, car, tânjeală, cârcee, coasă, hreapcă, ţăpoi, greblă şi câte alte lucruri trebuincioase omului gospodar nici că se aflau la casa acestui om nesocotit”.

În Povestea porcului, „feciorul” este văzut de povestitor: ogârjit”, „răpănos” şi „răpciiguos”, dar în ochii hâtri ai moşneagului pare: „băiet ochios, sprâncenat şi frumuşel, de nu se mai poate! Îţi seamănă ţie, ruptă bucăţică!” Iar de îngrijit, nu-l scaldă, şi atât, lucru ce ar fi mulţumit pe orice povestitor popular. Scena în care Creangă înfăţişează scăldatul este imaginea vie al unui adevărat ceremonial: „Ia purcelul, îl scaldă (oare acelaşi lucru să însemne? n.n.), îl trage frumuşel cu untură din opaiţ pe la toate încheieturile, îl strânge de nas şi-l sumută (mai mult gest decât cuvânt! n.n.) ca să nu se deoache odorul!”

Despre Stan Păţitul nu ni se spune, pur şi simplu, că era harnic,

ci, după ce prin detalii aflăm cum şi câtă gospodărie şi-a făcut, ni se oferă o comparaţie, caracterizare a spiritului său activ: „nu mai sta locului cum nu stă apa pe pietre”. Sluga, diavolul este înfăţişat întâi în două trăsături generale: „Înhrăoat în straie nemţeşti, şi umbla zgribulit pe la poartă”, cum ar fi fost destul de reprezentat în mintea oricărui povestitor popular. Straiele nemţeşti, subţiri, au fost totdeauna legate de starea de frig.

Creangă nu se mulţumeşte însă cu atât. Acum găseşte prilej să ia în derâdere hainele orăşeanului, prin exemplul negustorului, făcut ferfeliţă de gura lui Zurzan, şi să pună

„Straiele acestea pocite” în legătură cu starea lui de „sfrijit şi închircit”. Imaginea este cari caturi zantă, dacă ne gândim, aşa cum desigur s-a gândit şi Creangă, la statura impunătoare a munteanului înveşmântat în haine largi şi călduroase. Povestitorul pune pe seama simpatizatului său personaj, Ipate, aprecierea persiflantă, concretizată într-o metaforă: „vrăbioi închircit”. Statura (cât o vrabie), numele de Chirică (diminutivizat de la grecescul Kir), cât şi vârsta („vrabia-i tot pui, dar numai dracul o ştie de când îi”) sunt concentrate şi ironic tratate de această metaforă, care dă substanţă umană, pământeană, întregului crochiu ia! diavolului deghizat.

38. Adevărat este că în producţia folclorică povestitorul nu găseşte vreme să definească personajele decât în una sau două linii, şi acelea desprinse din desfăşurarea acţiunii. Făt-Frumos concentrează în el frumuseţea fizică şi sufletească, dinamizată, cel mult, în biruinţa asupra

Ilenelor Cosânzene prin farmec şi asupra zmeilor, prin vitejii.

Personajul principal la Creiangă nu este însă menţinut în această zonă abstractă a idealităţii. El este încărcat cu cele mai multe atribute sufleteşti, 1 nu pentru a-l amplifica şi complica, ci pur şi simplu pentru a-l umaniza.

Pe această traiectorie personajul se reindividualizează, capătă o biografie din elemente poate pierdute de basm în procesul circulaţiei şi din atribute împrumutate de autorul cult. Un Harap Alb nu este numai un Făt-Frumos cu calităţi excepţionale. Să desprindem numai câteva din atributele scoase de Creangă din ceaţa abstractă a basmului, sau din intuirea raporturilor dintre om (nu fiinţa supranaturală) şi împrejurările excepţionale. Fiul cel mic al craiului este în primul rând ruşinat de „apăsătoarele cuvinte ale tatălui său”. Acestea sunt

într-adevăr erele.

Nu se poate, psihologic interpretând, ca fiul de crai să rămână nepăsător, căci ele erau adresate tuturor (nu numai celor doi fii încercaţi în proba curajului). Întâi, ei au dat dovadă de „slăbiciune” (primul); au dovedit că se tem şi de găini (al doilea), la fel ca prostănacul care spune: „apără-mă de găini, că de câni nu mă tem”; iar toţi trei la un loc. că nu sunt buni de nimic: strică mâncarea degeaba, umblă „frunza frăsinelului şi se laudă că sunt feciori de crai” şi halal de nepoţi de crai care sunt „la plăcinte înainte, la război înapoi”. La aceste mustrări usturătoare, de ruşinea celorlalţi, mai mult decât de a sa, se făcu „roşu cum îi gotca (găintişă sălbatică, n.n.) şi începu a plânge în inima sa”. Această ruşine şi grea umilire se transformă în necaz, „de nu mai vede lumea înaintea ochilor”. Biografia psihologizată a lui Harap Alb abia începe, însă. După ruşine în faţa mustrărilor, după necaz în faţa neputinţei, fiul de crai este cuprins de înfiorare, încercând „spaimă şi uimire” la vorbele babei „în hohot alb” (văl). Aceste simţăminte se transformă în îndoiala că niciodată nu va fi în stare să fie mai vrednic decât fraţii săi. Numai după această frământare, avea să treacă la hotărârea de a nu se mai întoarce acasă (izbuteşte ori. nu izbuteşte).

Spre deosebire de variante/în basmul lui Creangă pune accent pe neascultarea sfatului părintesc. Este, cum se spune, vina tragică a eroului. Creangă însă ne face să înţelegem ca această neascultare) nu se întâmplă din uitare, nici din slăbiciune, nici din infatuare tinerească, ci din necesitatel Cărările erau încurcate de vrajă şi avea nevoie de un cunoscător al locurilor, iar apariţia de trei ori a spinului l-a încredinţat că alţi cunoscători ai locurilor decât spâni nu s-ar putea afla pe acele meleaguri. Devenit Harap Alb, învins prin şiretenie, nu va denunţa pe spân. pentru că s-a legat prin jurământ („până a muri şi a învia”). Ca un cavaler medieval îşi păstrează cuvântul de onoare şi nu răspunde la înşelătorie prin înşelătorie. Ca un adevărat Tristan aduce mireasa stăpânului său, deşi s-a îndrăgostit din prima clipă de „farmazoană”. Chipul ia trăsături definitiv umane, coboară din abstracţiunea basmului.

Harap Alb nu mai este un Făt-frumos, o idee, o schemă, un Simbol vag. Oreangă îl despoaie în imaginaţia sa de straiele strălucitoare, îl recreează ca om care îndrăzneşte, dar care nu este lipsit de slăbiciuni: ruşine, necazj îndoială/ desperare, chiar de gândul sinuciderii, de toate umilinţele condiţiei umane. Mijloacele lui de

biruinţă a încercărilor sunt: bunătatea, generozitatea, gratitudinea, solidaritatea cu toate fiinţele pământului) (mici sau caricaturale), iscusinţa, nu din vocaţie, ci primită din experienţă şi ascultare. Nu este lipsit de isteţime, dar nu realizează nimic fără ajutorul celor mai puternici, mai înţelepţi decât el. Nu-i ciudat că acest Făt-Frumos nu luptă cu paloşul, nu ucide zmei? Este cel mai puţin fantastic din toată lumea fantastică a basmului. Nu are nimic supranatural.

Această particularizare concretă se aplică şi animalelor prin personificare. Calul năzdrăvan zboară ca vântul şi ca gândul pe deasupra norilor, până la lună şi până la soare.

Nimic neobişnuit pentru un basm. În nicio variantă, publicată sau nepublicată, a acestei poveşti nu vom întâlni însă un cal care să depăşească limita unui mijloc de transport. Calul lui Harap Alb este mult mai mult în viziunea artistului Oreangă. De la început, acesta dă eroului o lecţie trecându-l prin, toate grozile morţii" pentru loviturile căpătate la întâia apropiere de tava cu jăratec („Ia aşa am ameţit şi eu, stăpâne, când mi-ai dat cu frâul în cap să mă prăpădeşti şi cu asta am vrut să-mi răstorc cele trei lovituri"). După această lecţie îi devine marele prieten. De la primul necaz, calul îi este confidentul încurajator în impas („de acum înainte, ori cu capul de piatră, ori cu piatra de cap, tot atâta-i; fii odată bărbat şi nu-ţi face voie rea").

La al doilea impas, calul se transformă în filosof optimist.

Se cuvine în primul rând o acceptare a prezenţei răului în lume, pe care omul îl învinge dacă are „capul sănătos".

După aceasta urmează o bagatelizare a tristeţii („poate ai primit poruncă să jupuieşti piatra morii şi să-i aduci pielea la împărăţie"). O oarecare libertate de manifestare a răului este necesară, pentru că aceasta are consecinţe binefăcătoare asupra celui care suferă oprimarea („prinde la minte"). Omul nu trage numai păcatele sale, căci experienţa milenară a fixat-o în proverb: „părinţii mănâncă aguridă şi fiilor li se strepezesc dinţii". Determinările din sfera individualităţii umane ajung să sfârşească în teoria orientală a destinului, num-iidecât creştinată de circumstanţă: „ce-i scris omului în frunte-i pus. Dar mare-i cel de sus! S-or sfârşi ele şi acestea de la o vreme". Ireversibilitatea răului şi lipsa de vină în suferinţă fiind demonstrate, Harap Ailb încalecă plin de nădejde şi porneşte. La al treilea impas calul se opune deznădejdii, transformându-şi filosofia destinului în doi ană împotriva văicărelilor şi a jindului morţii, în faţa greutăţilor

(„Dac-ar sta cineva să-şi facă seamă din toate cele, apoi ar trebui să vezi oameni morţi pe toate cărările”). Filosofia teoretică a destinului şi a acceptării stoice a suferinţei devine filosofie practică optimistă („Omul este dator să lupte cât o putea cu valurile vieţii”). Lupta este singura soluţie împotriva laşităţii şi a încercărilor propriului destin) Pentru luptători nu ar exista însă înfrângeri, moarte? Cu siguranţă! Doar acestora şi numai acestora le poate surâde norocul („nu aduce anul ce aduce ceasul”). Mlădierea umană a unor principii atât de aspre, de simple, transformă pledoaria calului în tonică persuasiune pentru continuarea luptei şi vieţii.

Străbătător de timp (prin metamorfoză) şi de spaţii prin zbor „ca vântul şi ca gândul”, calul din folclor ajută protagonistului în întâmplările fantastice. Dar nicăieri în basmul popular nu vom găsi un astfel de alter-ego al lui

Făt-Frumos. Proroceau, poate, caii lui Ahil, dar calpi din

Harap Alb, individualizat cu cele mai alese atribute umane, este întreitul salvator al fiului, de jenal. Calul îi linişteşte sufletul prin filosofie practică, îl readuce la viaţă prin procurarea leacurilor împotriva morţii şi îl mântuie de spân prin suprema sancţionare a răului. Creangă încarnează vagul chip al acestui personaj de basm, este marele lui creator.

Permanenta comparaţie cu producţia folclorică ne încredinţează că fermecătorul povestitor construieşte, fiinţele necuvântătoare printr-un proces de personificare, iar pe cele cuvântătoare, printr-un proces de personalizare. Prin ambele modalităţi personajele sunt particularizate, profund şi multilateral umanizate, coborâte printre noi din sfera abstractă şi generalizantă a basmului.

39. Frângerea tendinţei de abstractizare şi întoarcerea ei spre individualizare, spre concretitudine este dovedită şi de „numele personaje! oi). Semnificaţia acestora în poveştile tot Creangă am lămurit-o mai sus. Aici n-am vrea să adăugăm decât două precizări. În primul rând, aceste creaţii în care personajele principale au identitate concentrată în numele lor au apărat nu la începutul activităţii sale de scriitor, ci în perioada de maturitate. Şi nu întâmplător: Dănilă Prepeleac (1876), Povestea lui Stan Păţitul, Povestea lui Harap Alb (1878) şi Ivan Turbincă (1878)

sunt şi cele mai realizate. În aceste scrieri se reflectă originalitatea talentului de povestitor prin tendinţa de spargere a

tiparelor basmelor auzite, prin modificarea simbolurilor şi amploarea acţiunii selective. În aceste basme, Creangă a integrat inventiv, iar dubla denumire a personajelor, în completarea biografiei lor, a devenit cu necesitate titluri.

În al doilea rând, am vrea să relevăm că, aceste nume nu sunt nişte botezuri la întâmplare. Ele sunt atât de legale de certtlimf. de semnificaţiile motivelor narative, „încât altele ar fi de neconceput. Titlurile au devenit simboluri caracterizante. persiflante sau „admirative, atât în mediile culte, cât şi în cele populare. Sinteza celor doi termeni din nume indică sudura dintre general” şi particular. Generalitatea primului termen (Dănilă, Harap, Stan, ivăn) se desăvârşeşte în particularitatea celui de al doilea (Prepeleac.

Alb, Păţitul, Turbincă). Cercetătorii folclorişti au semnalat înaintea lui Creangă simbolistica zicerii., Stan Păţitul”, „eu sunt Stan Păţitul”; Creangă a dat acestei sinteze onomastice o aplicare neasemuită în povestea sa. „Stan” este transmis de generaţii, aparţine unui grup de oameni, e un nume cu substanţă totemică. Diavolul, întrebat cum se cheamă, spune fără să indice vreo urmare: „Tot Chirică mă cheamă”. Adică la fel cu toţi Chirică din lume şi de când lumea. La întrebarea cum se cheamă, gospodarul răspunde, fără să indice nişte nume precedente: „Tot Stan mă cheamă”, adică la fel cu toţi Stanii câţi au existat şi mai există. Eponimul este mitic» De acesta s-a prins supranumele de… Păţitul”, ceea ce dă particularitate acestei experienţe cu multă vechime, subliniată şi de povestea noastră. În afara acestui dublet, eroul lui Creangă are un al doilea nume: „Ipate”, în locul lui Stan1 („schimbat de la

O boală ce-am avut”), a cărui semnificaţie am analizat-o cu alt prilej. Numele astfel construit era o motivare în plus a ciudatei relaţii dintre om şi diavol. Şi prin nume

Ipate era destinat să fie slujit de drac cu credinţă, fără să

I se ceară nimic în schimb, situaţie răsturnată faţă de cea din legendarul pact faustic.

Ceea ce am vrea să subliniem aici este întâi faptul că

Ion Creangă nu se rezumă la mimarea numelor curente de basm. El simte necesitatea ca acestea să particularizeze identitatea personajelor sale. În al doilea rând, ele nu sunt botezuri la întâmplare, ci încărcate de semnificaţii care personalizează, individualizează. Dănilă Prepeleac, Harap

Alb, Stan Păţitul, Ivan Turbincă sunt eponime dublate de porecle, preluate sau inventate, dar în strânsă legătură cu contextul naraţiunii. Numele nu mai este un inanalizant sau un pretext onomastic, ci un proaspăt act de identitate în care sunt implicit concentrate trăsături semnificante psihologic sau social.

Se impune cu evidenţă concluzia că onomastica personajelor din poveştile lui Creangă contrazice tendinţa procesului din variantele populare. Satisface adică acea tendinţă a individualizării, a complexităţii psihologice (şi nu a sipiplificării), a detalierii motivelor (şi nu a generalizării)

specifice artei culte (şi nu populare), unde rafinamentele moderne artistice se împletesc cu filigrane erudite de legendă şi mit.

În cercetarea sa asupra artei populare, Al. Dima ajungea la concluzia că „numai o creaţie desfăcută de reţeaua determinărilor individuale, esenţializată şi abstractizată, poate găsi ecou în sufletul colectivităţii” (op. cit., p. 54).

Se înţelege atunci cu claritate de ce lecturile din Ion

Creangă n-au ecou în rândurile unor colectivităţi mai largi, începând cu cea din Humuleşti. Direcţia creaţiei lui Creangă, cea a creaţiei culte, spre individualizare şi determinare antropomorfică, spre complexitatea psihologică a personajelor, până la conturarea unor identităţi de stare civilă, se opune unei largi receptări. Numai forma orală, repoves-Note:

1 Al. Graur, Nume de persoană, Ed. Ştiinţifică, Buc., 1965, p. 105.

tirea liberă a basmului Creangă (nu lectura), unde se pierde acest caracter individual al povestirii scrise şi se capătă iarăşi trăsături generale abstracte – are ecou mai larg în sufletul colectivităţilor.

40. Afirmaţiile de mai sus capătă mai mult temei însă dacă examinăm coordonatele de timp şi spaţiu în povestea Creangă. Direcţia general-particular şi abstract-concret în naraţiunea sa, opusă celei urmate de creaţia populară, necesită şi alte demonstraţii. Cercetările privind procesul de creaţie populară au ajuns la concluzia că tipismul basmului popular desfiinţează limitele şi determinările categoriilor de timp şi spaţiu. În eposul popular abia se desfac structurile primitive de îngemănare a timpului cu spaţiul şi de integrare a spaţiului în timp. Despărţite, ele rămân noţiuni vagi: „a fost odată ca niciodată”, pentru timp; „dacă n-ar fi nu s-ar povesti”, pentru existenţă;

plaiul, câmpia, pădurea, muntele, în loc de orice descriere

spaţială, noţiuni geografice existente pe toate meridianele globului. Determinările în timp, succesiunile istorice, nu sunt repere necesare pentru povestitorul popular. Viziunile spaţiale, delimitările descriptive ale peisajului nu sunt nici ele în atenţia naratorului popular şi pe gustul colectivităţii receptoare. Fireşte că nu se poate vorbi de o opoziţie sau de o detaşare, oi de o integrare organică a acestor categorii printr-un proces de abstractizare, de însumare în tipare larg acceptate.

În povestea lui Creangă timpul a ieşit din abstractizarea sa? Nu este el identic cu timpul basmului popular?

S-ar părea că în această privinţă totul este limpede. Identitatea ar fi desăvârşită. Am sublinia însă că povestirile populare încep stereotip cu „a fost odată ca niciodată", fie că sunt culese, fie că sunt „corese". (Basmul se situează dintr-odată într-un timp în afara timpului povestitorului.

Este firească această situare, dată fiind caracteristica fantastică, miraculoasă a întâmplărilor. Absurdul acestora îşi găseşte existenţa posibilă doar într-un timp vechi, necunoscut. Creangă este conştient de lucrul acesta. El „zice".

nişte basme care au nevoie de acest timp necunoscut, vag, abstract. Numai că în poveştile în care fantasticul domină

(Povestea lui Harap Alb, Povestea lui Stan Păţitul, Dănilă

Prepeleac, Povestea porcului) formula iniţială a basmului sună astfel: „era odată". În Tr-o singură poveste, şi anume

Prostia omenească, povestitorul humuleştean începe întocmai ca în basmul popular: „A fost odată, când a fost, că dacă n-ar fi fost nu s-ar povesti". După această formulă, pentru a atrage atenţia că povestea sa nu este atât de

„Vârstnică" încât să nu fie posibilă şi în vremea lui, adaugă: „Noi nici suntem de când poveştile, oi suntem mai dincoace cu vreo două, trei zile". După această clipeală a ochiului către timpul actual, naratorul aruncă din nou pe ascultători spre sfera abstractă a basmului: „de pe când se potcovea puricele ou nouăzeci şi nouă de oca de fier la un picior şi tot i se părea uşor".

Nu vom deduce de aici, fireşte, că povestea lui Creangă iese cu totul din sfera abstractă a timpului obiectiv al basmului. Vom spune numai că în mod conştient Creangă alege acest timp necesar basmului, dar pe care l-ar vrea mai aproape de timpul său, pe care-l evocă, atunci

când găseşte prilejul, cum face în această poveste. Iar formula

„Era odată”, folosită cu atâta invariabilitate, este „o conă

stanţă care apropie timpul (de la perfect la imperfect) cu o treaptă de timpul povestitorului.

Este interesant cum această indicaţie a unei vremi de mult petrecute se pierde pe măsură ce povestea înaintează.

Lucrurile despre care vorbeşte Creangă se suprapun în aşa măsură peste credinţe, obiceiuri, observaţii vestimentare, detalii gastronomice din actualitatea povestitorului. Încât acestea din urmă distrug categoriile arhaice şi abstracte, de timp şi spaţiu, ale basmului. Acesta este plasat în aşa măsură în etnografia românească, încât absoarbe cu desăvârşire timpul mitic.

Câteva referinţe de lectură recentă a textelor vor transforma impresia iniţială în certitudine. În Capra cu trei iezi, această fabulă lafontainiană, găsim elemente fantastice de basrr) (o capră care vorbeşte, un lup oare-şi ascute glasul şi un ied isteţ care nu se lasă uşor păcălit), plantate însă într-o casă ţărănească, cu „horn”, „chersin” şi zăvor” la uşa de lemn. În această casă „gospodina” pregăteşte nu mâncare, în general, ci „alivenci”, „papă cu smântână şi ouă”, care să se servească după sarmale şi plachie, ca la o gospodărească masă moldovenească de pe vremea în care a trăit marele povestitor humuleştean. Ursul urma să-l înveţe pe „băiet” nu o meserie oarecare, oi cojocăria, meserie ce se învăţa pe acele meleaguri şi la aceia vreme trăită de scriitor. Părul ars al lupului slujeşte la descântatul pentru „spăriet”, aşa cum vor mai fi descântând şi azi femeile din părţile Neamţului. Caprele s-au adunat la „priveghi”.

şi s-au veselit, aşa cum se întâmplă şi azi la căpătâiul morţilor, peste tot în satele locuite de români.

În Povestea lui Dăntia Prepeleac, în care eroul n-avea decât un „prepeleac”, făcut de mintea lui, ni se înfăţişează o gospodărie ţărănească de la poalele muntelui /întocmai ca pe vremea lui Ion Creangă; În ea ar trebui să existe:

plug, grapă, teleagă, sanie, car, tânjală, cârcee, coasă, hreapcă, ţăpoi, greblă”. Târgul este departe şi până se ajunge la el şi iarmarocul se sfârşeşte, iar schimburile se fac pe un drum de sat, când la vale, când la deal. Aceste notaţii, fireşte de amănunt, nu puteau să sugereze altceva decât un sat cunoscut, o gospodărie, un târg şi un iarmaroc întocmai cum se găsesc multe în jurul Neamţului. Din basm,

ascultătorii sunt mutaţi în treburile nesocotite ale lui Dănilă, unul de-ai lor. Desigur şi lor le plăceau mai mult banii decât pustnicia şi se bizuiau mai mult „în drughineaţă decât în sfânta cruce”, la o anumită şi grea împrejurare, după cum frica de blestem îi stăpânea şi pe ei, întocmai ca pe Dănilă, mai mult ca orice pe lume. Dănilă încetează să fie personaj de basm, care să trăiască cândva

„Ca niciodată”, nicăieri, peste „nouă mări şi ţări”, adică într-un timp abstract şi un loc necunoscut şi neînchipuit.

Dănilă este un consătean al povestitorului şi nu se poate să nu ţi-l închipui vecin, trăind într-o gospodărie din Humuleşti. Mutaţia, instabilitatea, friabilitatea coordonatelor abstracte de timp şi spaţiu din basmul folcloric este evidentă.

În Eovestea porcului –, într-un timp nedefinit („era odată”) 1 şi într-un spaţiu peste care hălăduiau împăraţi ciudaţi cu pretenţii absurde de socri mari şi porci „fermecaţi”, aflăm, dintr-odată, cum sunt îmbăiaţi copiii într-un sat.

ca toate satele (traşi la încheieturi, strânşi de nas, descântaţi de deochi). Palatul împăratului nu-i o curte orientală şi nici occidentală, ci ni se sugerează o simplă curte boierească cu „străjeri” prevenitori şi muţi la poruncă. Fata de împărat, dobândită pe preţ de un pod de aur, cum a venit acasă, a uitat Stangul şi fala ei „şi s-a apucat de gospodărie”, ca orice ţărancă tânără la casa ei, iar la săptămâna, s-a şi dus să-şi vadă părinţii, întocmai ca ţărăncile noastre tinere, de ieri şi de azi, devenite neveste. Totul este fantastic, şi cadru-i timp, dai numai aparent” căci fata împăratului, nevasta porcului, îşi va face drum la soţ cu uneltele de industrie ţărănească (furca, vârtelniţa, tipsia, la care se mai adaugă şi o cloşcă cu pui). Într-o poveste orientală îşi făcea poate drum cu brăţări şi pietre scumpe, într-una occidentală, poate ou stofe şi mătăsuri.

Creangă are grijă să selecteze din basm aceste obiecte de industrie casnică, de pe lângă o gospodărie ţărănească a acestui pământ. Aceste obiecte răzleţite şi prin alte basme

Creangă le strânge în povestea sa, parcă anume să introducă pe ascultători în vremea lui şi în satul lui de munte, dând chip cunoscut timpului şi spaţiului, abstracte noţiuni de basm.

Conflictul în Povestea lui Stan Păţitul porneşte de la un obicei al ţăranului care-şi aduce lemne din pădure.

După ce îşi încarcă bine carul cu lemne, îl „cetluieşte”, dă să

mănânce boilor, mănâncă şi el (să ţină la drum; regimul este acelaşi pentru om şi vită), iar ce-i mai rămâne „lasă de sufletul morţilor”. Aşa făcea, poate, Stan din veacul miturilor, dar la fel face oricare Ipate din ziua de azi care se duce la pădure după „găteje”. De domeniul fantasticului, al unui ev îndepărtat şi al unor locuri nedefinite explicit în basmul folcloric, este şi metamorfoza dracului în om, dar numai un Creangă al veacului al XIX-lea, când abia se lasă anteriul turcesc şi portul naţional, poate îmbrăca pe drac în „straie nemţeşti” şi să-l înfăţişeze zgribulit ca un „vrăbioiu închircit” la poarta lui Stan – Ipate, tocmai când acesta luase ceaunul de pe foc ca să mestece mămăliga. Dracul, cât îi de drac, devine familiar, apropiat ascultătorilor. Creangă la dă îndemânări gospodăreşti, dar nu înainte ca acesta „să dea colb” la „nişte bulughine”.

(cartofi) „cu mujdei şi cu mămăligă”, îmbucate „ciobăneşte”, într-un genunchi, la repezeală. Gestul este tipic pentru o slugă, care vrea să arate stăpânului că nu pierde vremea cu masa. Creangă nu se grăbeşte să expedieze în timpul abstract şi în spaţiul fără culoare nişte „bunişoare”.

treburi ale dracului. Modelul unor asemenea fapte îl avea Creangă în Humuleşti sau în orice sat ţărănesc. Isprava drăoească îl uimeşte pe Ipate şi, desigur, pe toţi cei din jurul lui, când autorul se extaziază în faţa unor îmbunătăţiri domestice: „ce garduri streşinite cu spini, de mai nici vkitul nu putea răzbate printre ele! Ce şuri şi ocoale pentru boi şi vaci, perdea pentru oi, poieţi pentru păsări, coteţe pentru porci, sâsâiac pentru păpuşoi, hambare pentru grâu, şi câte alte lucruri de gospodărie făcute de mâna lui Chirică, cât ai bate din palme!”

Este limpede cum Oreangă circumscrie povestea în vremea şi locul ascultătorilor, ignorând timpul general şi locul abstract din basm, înlocuindu-le cu spaţiul şi timpul istoric.

Cât de departe rămâne trecutul mitic din basme aflăm şi din alte semnale concrete ale acestei poveşti. Ele ilustrează chiar relaţii sociale ale prezentului. Facem cunoştinţă cu clauzele unea învoieli dintre ţăran şi feudal. Truditorul de pământ lua plata în produse, atât cât puteau duce cu spinarea, el şi un membru al familiei. Această vreme nu era prea îndepărtată (posibilă, înainte de prima împroprietărire) ca să nu fie cunoscută lui Creangă. Chirică îşi sfătuieşte stăpânul să ceară boierului nu bani, ci atâta grâu

„Cât îi putea duce dumneata în spate şi un băiet al dumitale”.

Greu să mai deosebeşti aici timpul basmului de timpul povestitorului. Imaginaţia ascultătorului nu poate fi purtată prea departe. Naratorul îi construieşte universul concret pe care uşor şi-l poate reprezenta. Ascultătorul cunoaşte o vreme care este a lui şi a celui care-l poartă prin ea, un cadru al lui şi al povestitorului, dacă-şi poate recunoaşte hora în care a învârtit o fată şi câmpul unde a lucrat mai pe degeaba atâta amar de vreme. Localizarea este o haină concretă a timpului, veşmânt rural definit al spaţiului mitic, general.

O încadrare relaţională demitizantă a trecutului şi prezentului se încearcă în povestea lui Harap Alb. Vremea veche în care se petrec faptele din această poveste este închipuită la început): „Şi apoi pe vremurile acele, mai toate ţările erau bântuite de războaie grozave, drumurile pe ape şi pe uscat erau puţin cunoscute, foarte încurcate, şi de aceea nu se putea călători aşa uşor şi fără primejdii ca în ziua de astăzi”. Raportarea trecutului la prezent se face prin elemente fizice care împiedică visarea să ajungă prea departe. Nici războaiele, nici drumurile proaste nu făceau parte dintr-un univers mitic, ci erau apropiate ascultătorilor din experienţa imediată, de la sfârşitul secolului trecut în România. „Amarul de veacuri” purtat pe umeri de câte un personaj fantastic nu reprezintă de altfel o durată abstractă de timp, ci o acumulare de experienţă, activitate sublimată în înţelepciune şi prevedere. Timpul este adesea materializat în vârsta oamenilor, mai lungă decât a animalelor („veac de om). Lucrurile sunt „vechi ca pământul”. Cddlul mai scurt al vieţii animalelor şi lucrurilor se poate reînnoi prin puteri magice, constituind nu o repetare, ci o regenerare. Circuitul acesta, pare să gândească povestitorul, nu cuprinde şi oameni, ou toate posibilităţile pe care le oferă basmul. Timpul în această poveste, ca şi spaţiul, de altfel, capătă dimensiuni incomensurabile.) El poate fi învins de viteza gândului şi-a vântului

(„are două viteze”, cum îi place lui G. Călinescu să spună). Spaţiul este adesea deschis între pământ şi soare. Aceste distanţe nu pot fi străbătute decât în zbor fantastic.

Suntem în miezul categoriilor inaccesibile ale basmului. Durata timpului este infinită chiar când este măsurată stereotip de povestitor:?, şi merg ei o zi, măre, merg două, merg patruzeci şi nouă”. Spaţiul rămâne o formă nefirească, ciudată: „nici tu sat, nici tu târg, nici tu nimica”. Creangă îşi imaginează cu greu asemenea forme goale de viaţă. Dinamismul acţiunii şi trăsăturile umane ale personajelor, care

sunt puse în mişcare de resorturile lor interioare, coboară îndată basmul din cadrele şi duratele sale abstracte.

Ticnpul începe să se fărâme în nopţi şi spaţiul se accidentează/ Noaptea determină hotărârea personajului principal; fântână primitivă (fără roată, fără cumpănă) centrează peisajul. Timpul începe să se micşoreze (din infinitul lui abstract devine „târzie vreme”), iar cadrul din pustietatea lui se transformă în curte împărătească. Pe măsură ce înaintează, însă, basmul se populează ou codri, munţi, mări, îngustându-se până la un ostrov lângă o casă singuratecă.

Dar nu numai atât, cât ar fi fost de ajuns pentru orice povestitor popular. Pe această casă „era crescut nişte muşchi pletos de o podină de gros, moale ca mătasa şi verde ca buraticul”. Ideea de izolare se asociază curent în imaginaţia povestitorului cu ideea vechimii, a trecerii vremii, prin amestecul de notaţii tactile şi vizuale. Confuzia lucrurilor cu regnul vegetal exprimă durata incomensurabilă. Este o tipică sugerare a ideii de timp prin perceperea senzorială a lucrurilor intrate în inima spaţiului vegetal. Aici nu poate fi vorba de simbioza primitivă a timpului şi spaţiului, ci mai degrabă de aspiraţia artistului de a crea continuu imagini concrete din care să se nască nu abstracţiunea, ci perpetuitatea. Pasul de la imagine la idee este actul de trădare a eposului folcloric care porneşte de la idee la imagine, formă de comunicare a ei, tot atât de abstractă, fiind lipsită de încărcătura senzorială.

Tendinţa de a privi spre categoriile generale de timp şi spaţiu şi concomitent cu aceasta de a lărgi şi adânci clipa terestră. Se manifestă şi în expresia duratei unei mişcări. Un exemplu concret ne stă la îndemână. Ursul vine să bea apa încropită cu somnoroasă. Orice povestitor popular ar fi spus: „Ursul a băut şi a adormit pe loc”. Povestitorul Creangă, însă, nu se mulţumeşte cu atât. Fără prolixitate, aproape că filmează, dilatând în timp acţiunea pe care o face ursul. Desigur, în expresia acestei durate este ajutat de observaţia şi experienţa omului de muffte:

„Şi cum ajunge la fântână, cum începe a bea lacom-la apă şi a-şi linge buzele de dulceaţa şi bunătatea ei. Şi mai stă din băut, şi iar începea mornăi; şi iar mad beta câte un răstimp şi iar mornăieşte, până ce de la o vreme încep a-i slăbi puterile şi, cuprins de ameţeală, pe loc cade jos şi adoarme mort, de puteai să tai lemne pe dânsul”. Creangă segmentează durata adăpării în momente marcate de observarea

detaliilor de gestică, precum şi de repetarea lor.

Fiecare treaptă în adormirea ursului este încadrată de cuvântul expresiv „mornăieşte”. Aceeaşi fragmentare o întâlnim şi la adormirea cerbului cu nestemata în frunte.

Cuvântul care se repetă acolo, ca bătaia unei pendule, este onomatopeea: „boncăluieşte”.

Această dumicare a timpului pentru a exprima durata unei mişcări îşi are izvorul, desigur, în capacitatea de a

Observa şi a înregistra o experienţă milenară, dar şi în meşteşugul de repetare a unor gesturi, secondate de expresii sonore. Descrierea mişcării, punctată succesiv, anulează firesc obiecţiile de monotonie şi expresivitate plastică limitată în scrisul lui Creangă. Contestaţiile pornesc mecanic din erezia că povestitorul nostru datorează prea mult procesului de creaţie populară şi prea puţin propriei sale capacităţi creatoare. Nu putem nega, desigur, că şi în eposul popular sunt expresii de măsurare a timpului, încercări aproximative de a concretiza abstracţiunea acestei categorii. Nu rare ori întâlnim expresii ca: „zi şi noapte”.

„La asfinţitul soarelui”, „la cântatul cocoşilor”, „sculat cu noaptea în cap”, „bucată de vreme” ş.a. Acestea se găsesc de mult înscrise în arsenalul timpului măsurat de experienţa milenară a ţăranului. Ele sunt cunoscute şi de Creangă, dar sunt intrate de multă vreme în dreapta limbă românească, formând fondul de experienţă umană din care se alimentează povestitorul popular, cât şi scriitorul cult.

Vechimea larg circulatorie le-a tocit prospeţimea.

Aproximarea timpului devine şi joc în scrisul lui

Creangă. Imposibilitatea de a concretiza îl dispune la ironie şi umor. Vârsta neştiută a ursului bătrân se măsoară cu „999 de ani şi 52 de săptămâni”; „la 20 de ani omul se însoară singur, la 25 de ani îl însoară alţii, până la 30 îl însoară o babă, iar de aici încolo numai dracul îl însoară”;

an om nici tânăr, nici bătrân, însemnă că „a trecut de amiază”.

Nu numai categoriile vârstei, dar şi categoriile grave ale clipei devin pentru Creangă pretext de umor. Moartea joacă un „renghi” lui Ivan Turbincă, chipurile să-l pedepsească: „am să mă fac că te-am uitat şi am să te las să trăieşti cât zidul Goliei şi Cetatea Neamţului”. Este ştiut însă cum Ivan transformă această sancţiune într-o permanentă bucurie a clipei, devenită veşnicie. Scriitorul raportează această

noţiune la ziduri concrete, pe care să se oprească imaginaţia ascultătorilor săi, cunoscute şi ştiute acolo de sute de ani. Durata lor împovărată de trecut este garanţia unei durate nelimitate în viitor. Timpul coboară astfel din generalitatea lui şi se împlântă în timpul povestitorului şi al ascultătorilor, în experienţa lor cotidiană. Timpul abstract) coordonată metafizică şi de neînţeles în eposul popular! devine coordonată istorică şi socială în scrisul lui Creangă/ţ

41. Metamorfoza aceasta a timpului nu se opreşte aici.

Durata sa trăgând după sine coarda spaţială a distanţei o descoperim în sufletul autorului şi al personajelor. Timpul şi spaţiul se formează, am spune, în psihologia personajelor. Acolo destinul lor este dublu. Sunt stăpânite, determinate de afecte sau rămân de neînţeles. Lui Harap Alb şi

„Farmazoanei” li se părea „calea scurtă şi vremea şi mai scurtă, ziua ceas şi ceasul clipă, dă cum e omul când merge ou dragostea alăturea”. Timpul şi spaţiul sunt învinse şi subordonate psihologic.

Fără îndoială, ele sunt învinse şi de puterea supranaturală şi magică, permise în naraţiunea fantastică, întocmai ca în eposul popular (zborul calului, călătoria dracului cu traiectoria iad-pământ, pământ-iad, excursiunile unui Păsări-Lăţi-Lungilă). În psihologia personajelor ele rămân însă de neînţeles. Nu-şi mai găsesc nicio explicaţie.

Stan se metamorfozează în ibovnic, dar „nu se ştie cum”.

a ajuns la nuntă şi „nu se ştie când” a venit acasă. Ivan

Turbincă ajunge la iad şi la rai sărutând icoana Sf. Neculai

„Pe faţă şi pe dos”. După aceste formule, autorul parcă şi-ar ascunde neputinţa de a răspunde mirării şi întrebărilor de pe figura ascultătorilor.

Se poate spune astfel că noţiunile de timp şi spaţiu în povestea lui Creangă nu rămân tipare largi şi abstracte ale întâmplărilor, ale relaţiilor dintre om şi natură. Ele suferă acest fenomen de discontinuitate, de rupere din marile formaţiuni. Fărâmele de timp şi spaţiu nu rămân suspendate, ci, printr-un proces aproape natural, se furişează şi le găsim în existenţa etniică şi etnografică, nu numai în forma ei arhaică, ci chiar în actualitatea povestitorului şi a ascultătorilor. Îşi continuă drumul din afectivitatea şi dispoziţia euforică a povestitorului până în sufletul şi gândul animat al personajelor. Prin reducere, dar nu prin degradare, prin inefabilă

mărturie, dar nu neantizare, timpul şi spaţiul se strecoară în substanţa existenţei. Prin acest transfer, eposul lui Creangă se distanţează de eposul folcloric în ce priveşte însumarea noţiunilor de timp şi spaţiu. În basmul popular autentic, timpul şi spaţiul au în general o prezenţă unipolară în forma lor abstractă. Datorită procesului de circulaţie, noţiunile de timp şi spaţiu suferă o transformare de la particular la general şi de la concret la abstract. Ele devin cupole sub care fluxul naraţiunii grăbeşte spre final.

În eposul Creangă aceste cupole sunt mult mai joase, iar prin ele se deschid ferestre spre un timp trecut apropiat, cunoscut de povestitor şi ascultătorii săi. Prin această apropiere, timpul naraţiunii, general şi obiectiv, tinde să devină timpul povestitorului şi al ascultătorilor săi. La început, suferă o discontinuitate şi scurgerea lui eternă se singularizează în momente, iar acestea în clipe sau trepte de realizare. De altfel, folosirea indicativului în povestire sau a cuvântului „începe" în faţa infinitului scurt favorizează această trecere a trecutului în prezent. Timpul arhaic de basm se estompează.

Spaţiul în generalitatea şi abstracţiunea sa suferă acelaşi proces de discontinuitate. Privirea largă între cer şi pământ se dirijează dintr-odată spre o porţiune, spre un cadru apropiat de experienţa povestitorului şi a ascultătorilor. EI Se cheamă sat, unitate vitală a basmului Creangă. Satul se reduce apoi la gospodărie (unitate etnografică şi antropologică). Obiceiul, credinţa, superstiţia construiesc această celulă spaţială, familiară nouă tuturora.

De aici porneşte senzaţia, la lectura unui basm de Creangă, că ne aflăm în faţa unei povestiri din satul românesc.

Ibrăileanu spune, pentru prima oară, în Note şi impresii

(1920), că „în Creangă trăiesc credinţele, eresurile, datinile, obiceiurile, limba, poezia, morala, filosofia poporului, cum s-au format în mii de ani de adaptare la împrejurările pământului dacic, dedesubtul fluctuaţiunilor de la suprafaţa vieţii naţionale" (p. 76). În această unitate se concentrează tot timpul şi spaţiul românesc.

Analiza ipostazelor de timp şi spaţiu în basmul Creangă a relevat şi fenomenul de psihologizare a abstracţiunilor temporale şi spaţiale. Coborâte în prezentul istoric, în satul autorului şi al ascultătorilor săi, ele şi-au trasat drum în sufletul lor. Stăpânite de afectivitatea autorului şi a personajelor sale, noţiunile de timp şi spaţiu nu rămân de neatins, ci sunt emoţionante coordonate omeneşti.

La capătul acestei analize a raportului dintre procedeele artistice din eposul folcloric şi povestea lui Creangă, se impun sumare concluzii:

a. Compararea poveştii lui Creangă cu variantele folclorice, publicate şi nepublicate, culese anterior sau posterior creaţiei povestitorului român, ne demonstrează ipostaza creatorului cult faţă de fenomenul folcloric. Cele mai multe variante prezintă un aspect fragmentar sau augmentat de elemente parazitare. Faţă de acestea, Ion Creangă manifestă o libertate de creaţie, ca a oricărui autor cult, faţă de un fond de inspiraţie.

b. Comparaţia dezvăluie, procesul intim de creaţie al povestitorului. Din unele variante a selecţionat motive pe bază de erudiţie orală folclorică sigust literar. Într-o a doua operaţie, motivele selecţionate le-a asociat cu motive împrumutate din alte basme. Asociaţia nu este făcută la întâmplare, oi organic, integrativ, motivat. Motivarea este strictă, raţională, după logica realului sau a fantasticului înfăţişat. Cum această motivare nu putea funcţiona perfect prin asocierea elementelor selectate sau împrumutate, intervenea o altă firească operaţie. Această

(a treia operaţie consta în modificarea mioifaivelar asociate în nuanţă sau aspect, dar în sensul adevărului artistic., A

patra operaţie este adaosul sau invenţia.) Unele elemente nu se adeveresc a fi împrumutate din cu totul alte basme, nici selecţionate din variante mai ample şi nici modificate pentru a fi integrate conform necesităţilor lor artistice determinate. Existenţa acestora nu ne dă dreptul să presupunem teelecţiuni sau împrumuturi nedescoperite încă, ci pur şi simplu adaosuri, invenţii în stil popular ale autorului cult.

Prin aceste operaţii, propriu-zis literare, Creangă tratează folclorul cu spirit de artizan, dar şi de haşcocitor.

Operind din interiorul basmului, în locul autorului colectiv anonim, adăugând contribuţia sa la opera colectivităţii", afirmăm detaşarea relativă a autorului epic. Creangă, iiaţă de eposul popular, înlăturând două păreri învechite.

Prima, că Ion Creangă este un folclorist sau mult mai apropiat de eposul popular decât de cel cult. A doua, că

Ion Creangă n-a inventat nimic pe scara selecţiei de motive şi a elementelor integrate şi că în compunerea narati vă s-ar fi mărginit la

ceea ce i-a dat basmul. (identificat sau neidentificat) şi că toată arta sa ar sta în scenarizare

(dialog) şi armonică sau dizarmonică sonorizare a cuvântului

c. În analiza procesului de creaţie prin care trece opera lui Creangă, faţă de fenomenul creaţiei populare am distins o tendinţă contrarie, de concretizare (şi nu de abstractizare), de singularizare (şi nu de generalizare). Procesul de concretizare şi particularizare a fost observat în:

a) succesiunea faptelor epice, b) psihologia şi onomastica personajelor, c) oglindirea particulară a noţiunilor de timp şi spaţiu.

În succesiunea faptelor au fost consemnate modificările ordinii narative şi transformările motivării obiective. împlântate în natura şi realitatea socială.

În înfăţişarea fizică, precum şi în configuraţia morală a personajelor principale şi secundare, Creangă acţionează asupra variantei folclorice cu notaţii concrete, vizuale şi sonore, realizând treptat portrete fizice şi morale. La ele se ajunge pe calea personificării pentru animale şi obiecte din natură şi pe aceea a personalizării pentru oameni.

Lucruri şi animale din schemele de basm devin persoane, iar persoanele, abstracţiuni de basm, devin biografii umane. Acestea se realizează prin încărcarea cu atribute suplimentare, prin motivare psihologică în detaliu. Şi una şi alta le încarnează treptat, reliefându-le din schema de basm şi desprinzându-le în mod gradat din fantastic. Faţă de eposul popular, Creangă face calea întoarsă de la abstracţie simbolică la realitate omenească.

Această transformare nu se întâmplă pe calea unei metamorfoze miraculoase, ci prin construirea unei identităţi umane. Un rol important în structura identităţii îl joacă onomastica. De la personajul abstract şi anonim al basmului se ajunge la o identitate onomastică, căpătată prin sinteza dintre general şi particular, dintre obişnuit şi semnificativ, în strânsă şi directă legătură cu conţinutul poveştii. Un nume transmis de generaţii devine dublu nume sau poreclă.

Complicarea întâmplărilor, detalierea motivelor, reîncarnarea personajelor, până la conturarea identităţilor, se asociază cu o particularizare a ideilor de timp şi spaţiu.

Tiparele generale (se sparg. Timpul arhaic de basm devine prezent, apropiat de timpul autorului şi al ascultătorilor şi este

imprimat în psihologia personajelor. Spaţiul general şi abstract din basm devine în povestea Creangă realitate naturală şi etnografică. Ambele noţiuni, de altfel, îşi fac simţită prezenţa în obiceiuri şi superstiţii, în îndeletnicirea domestică, în entitatea socială şi cea umană.

Ion Creangă realizează acest miracol prin mijloacele puse la îndemână de arta cultă, în opoziţie cu cele care stau la dispoziţia creatorului de artă populară. Putem spune că ambii au folosit aceeaşi humă folclorică, dar pe căi şi cu rezultate diferite. Unul o Schematizează până la şablon narativ, celălalt şi-o modelează cu amprenta timpului său, până la operă de artă.

IV – ION CREANGA INTRE POVESTITORII

STRĂINI AI SECOLULUI AL XIX-LEA

1, Contemporani de seamă au aşezat opera lui Ion Creangă) în cadrul şi la nivelul literaturii universale. Ei n-au făcut-o din orgoliu naţional, ei pentru că au simţit, din prima clipă, că se află în faţa unei valori literare care sparge tiparul unei culturi naţionale. Asociaţiile şi afinităţile nu sunt stabilite, din această cauză, deloc întâmplător.

42. Poetul nostru naţional, Mihai Eminescu, contemporan cu Ion Creangă, depune prima mărturie?) în Curierul de

Iaşi, la rubrica „Revista teatrală”, scriind despre Revizorul lui Gogol, consemnează caracterul epic al acestei piese şi lipsa dramatismului ei. Cea dintâi observaţie asupra scriitorului rus, că acesta „şi-a înirădăcinat în minte viaţa reală a poporului rusesc” 1 o asociază de numele povestitorului nostru care şi el îşi înrădăcinase în minte viaţa poporului său. Sublinierea ideii prin precizarea că „tipurile sale (ale lui Gogol, n.n.) sunt copiate de pe natură, sunt oameni aievea precum îi găseşti în târguşoarele pierdute”, îl vor duce cu şi mai multă siguranţă către asociaţia cu prozatorul nostru. Considerăm cu atât mai importantă această observaţie, cu cât Eminescu, la această dată (5 decembrie 1876), citise numai cinci din poveştile mai importante, în afară de cele răspândite, cu finalitate pur didae-Note:

1 Mihai Eminescu, „Revizorul” lui Gogol, „Revista teatrală”.

Curierul de Iaşi, 5 decembrie 1876.

tică, prin învăţătorul copiilor. Acestea erau: Soacra cu trei nurori, Capra cu trei iezi, Punguţa cu doi bani, Dănilă Prepeleac şi J2 & ugstea porcului, Nu se tipăriseră

Amintirile din copilărie (prima parte apare în 1881), şi

M. Eminescu intuise concepţia realistă a prozatorului

Creangă, o descoperise în fantasticul câtorva poveşti.

Această coordonată superioară a creaţiei lui Creangă nu atinge numai numele lui Gogol. Poetul o fixează într-un context epic al literaturii universale contemporane.

43. El remarcă energia de a înfăţişa „aievea” viaţa poporului: „La germani, Fritz Reuter; la americani, Bret-Harte; la unguri, Petőfi; la români, pentru ţăranul din

Moldova, Ion Creangă; pentru Crişana, Slavici, pentru viaţa târgoveţiilor, întrucâtva Anton Pann”.

Gândul său se va fi îndreptat asupra lui Fritz Reuter1, pentru că găsea corespondenţe între Creangă să acest reprezentant autentic al realismului critic german şi din alte motive. În primul rând, pentru că poetul nostru constatase acea „omenie bonomă” din Ut mine Stromtid (Din anii mei de opincar), pe care Fritz Reuter tocmai o terminase în

1864, frescă a vieţii ţărăneşti din regiunea Mecklenburg, scrisă în acel „Plattdeutsch”, continuat din Lăuschen und

Rimels (Snoave şi versuri) din 1853. În al doilea rând, Eminescu reţinuse prezenţa umorului popular viguros; şi savuros, caracteristic operei prozatorului român, dar definitoriu şi pentru poetul şi romancierul! german contemporan.

Comparaţia efectuată de Eminescu cu scriitori din literatura universală nu se bazează pe alăturări de suprafaţă, ci merge în direcţia descoperirii afinităţilor intime de creaţie. Dacă s-ar fi mărginit la asemănări superficiale, ar fi de neînţeles ce apropieri să existe între poNote:

1 Fritz Reuter (1810 – 1874), reprezentant de seamă al realismului critic german. Apreciat pentru scrierile sale în „Plattdeutsch”.

Capodopera sa, cunoscută de la apariţie şi peste hotare: Vt mine

Stromtid (Din anii mei de opincar) (1862 – 1864), este o frescă cuprinzătoare şi colorată a vieţii regionale.

vestitorul Creangă şi scriitorul american Bret-Harte, tradus, la acea dată, în mai multe limbi. Ce incidenţă să existe între povestirile fantastice, grefate pe tradiţia folclorică, ale lui Creangă, şi poveştile oaliforniene ale lui Bret-Harte 71 Creangă nu înfăţişa peisaje sălbatice, neumblate, nelocuite, până la prima sapă a pionierilor căutători de aur. Proza sa nu evocă personaje ciudate, ca profesoara romantică în

mijlocul unei lumi sordide, îndrăgostită de un alcoolic; şi de o ramură de azalee; nu înfăţişa o Milis, fetiţă, de pripas, nufăr în mocirlă, îndrăgostită de in învăţătorul ei cu o pasiune îngheţată în feroce mândrie şi crudă demnitate; nu prezenta un judecător sălbăticit din proprie ostracizare într-un ţinut tot sălbatic şi umanizat de propriul său copil, dăruit de un uragan pustiitor. Asociaţia nuvelelor lui Bret-Harte cu proza lui

Creangă nu se făcea în mintea poetului pe criteriul „noutăţii subiectelor”, aşa cum proceda traducătorul francez

Th. Bentzon3, când încerca alăturarea scriitorului american de Ch. Dickens, sau, mai ales, de Prosper Mérimée.

Eminescu apropie pe Creangă de Bret-Harte prin intuirea coordonatei principale, forţa realistă, comună celor doi scriitori, Asociaţia se adânceşte pe temeiul altor doi factori: „sobrietatea stilului” şi „energia concepţiunii”, pe care primul traducător în româneşte al prozatorului american în ţara noastră – Titu Mai Orescu3 – le prezenta cu proverbiala-i conciziune, ca atribute ale acestei arte.

Note:

1 Nuvelele şi romanele scriitorului nord-american Bret Harţe

(1836 – 1902) au intrat, curând de la apariţie, în circuitul literaturii universale. De o mare răspândire s-au bucurat la noi poveştile din viaţa Californiei. Primele traduceri au apărut în Convorbiri literare, datorate lui T. Maiorescu (Norocul din Roaring-camp, 1874)

şi V. Pogor (Miggles, 1877). Până în 1965, sub diverse titluri, separat sau grupate în colecţii de popularizare, semnalăm cca. 15 traduceri româneşti. În aceste povestiri este înfăţişată cu duioşie şi umor viaţa aspră a căutătorilor de aur.

2 Th. Bentzon, sub titlul Bret-Harte „Recits californiens”, Paris, 1873.

3 Titu Maiorescu, sub titlul: Bret-Harte „Norocul din Roaring-Camp”, olnvorbiri literare, an. VIII (174), p. 402 – 409, şi

Norocul, Craiova, 1882, Buc., 1902.

Cu alt prilej, atunci când formulează teoria asupra romanului, îi tu Maiorescu porneşte la o paralelă între scriitori străini şi povestitorii români. Din prima categorie nu lipseşte numele lui Bret Harţe şi nici cel al lui Fritz Reuter, iar între povestitorii români se consemnează numele lui

Ion Creangă. De astă dată contextul literaturii universale este mult lărgit. Ion Creangă este aşezat alături de): Kotzebue, Alarcon, Heyse, George Sand, Flauberti Turgheniev.

Bret Harţe, Dickens, Fritz Reuter. Consideraţiile asupra acestor scriitori îl duc la concluzia că: „Subiectul propriu al romanului este viaţa naţională specifică şi personajele principale trebuie să fie tipurile unor clase întregi, mai ales a ţăranului şi a claselor de jos” şi că „romanul poporan se poate înălţa la o culme de emoţiune ce-l pune alături cu adânca mişcare a tragediei” 1.

Mai important însă decât folosirea acestor producţii literare pentru ilustrarea unor teorii estetice, prin consideraţiile critice maioresciene, prozatorii români Creangă şi

Slavici sunt puşi alături de scriitori oare trecuseră de mult pragul universalităţii. „Tânăra literatură română, notează cu satisfacţie Titu Maiorescu, a fost în stare să dea bătrânei Europe prilejul unei emoţiuni estetice din chiar izvorul cel mai curat al vieţii sale populare”.

44. Cea mai categorică încadrare între povestitorii străini este însă încercată de francezul Jean Boutiere, primul monografist al operei lui Ion Creangă. În capitolul în care se ocupă de originalitatea lui Creangă şi a locului său între povestitorii europeni, după ce face o sumară caracterizare a colecţiilor de poveşti: Perrault.

Grimm, Schmidt, Andersen, autorul francez încheie cu câteva linii de identificare, de apropieri, ierarhizări şi alăturări, bazate pe generale impresii. În 1930, el ajunge astfel la concluzia, care a măgulit pe unii comentatori români, dar care a şi contrariat pe alţii:

„A cote de ces quatre recueils, qui ont ehacun leur caractere propre, merite de figurer roriginale collection de

Creangă.

Note:

1 T. Maiorescu, Literatura română şi străinătatea, Convorbiri literare, an. XV (1881), p. 361 – 370, 401 – 408.

Creangă n’est ni un moraliste, comme le chanoine

Schmid, ni un poete ou un philosophe, comme Andersen;

c’est sans le vouloir cu’il est, comme les frères Grimm, un folkloriste. Creangă est avant tout un artiste, comme Ch.

Perrault”. 1

Nu vom afirma şi nici nu vom infirma cu anticipaţie aceste concluzii ale lui J. Boutiere. Vom încerca să stabilim acel „caracter

propriu” al fiecărei colecţii, în raport cu propriul caracter al poveştilor lui Creangă. Vom considera aprecierile profesorului francez numai repere ale comparaţiei, iar concluziile se vor oferi singure la capătul paralelei noastre. Ne vom opri, în primul rând, asupra colecţiilor apărute în secolul al XIX-lea, aşa cum am făgăduit în preambulul acestui capitol. Ni se pare că în rama secolului vor apărea mai în relief analogiile şi distincţiile între

Grimm, Schmidt, Andersen, pe de o parte, şi povestitorul român, pe de altă parte.

45. După florilegiul lui Herder, Volkslieder (1773 – 1779), în colecţia de poezii ale Germaniei, acea Des Knaben Wunderhorn, din 1806 – 1808, Achim von Arnim şi Clemens

Brentano vor să ofere poeţilor o artă populară, „fără ingredientele artificiale şi artificializatoare”. Cotitura liricii germane devine o realitate istorică la începutul secolului, înglobând în ea arta reprezentanţilor curentului „Sturm und Drang”, precum şi cea a lui Goethe şi a romanticilor.

O asemenea fundamentare era necesară nu numai pentru genul liric, dar şi pentru darul universal narativ al popoarelor. În 1807 apare o lucrare care scoate la lumină cărţile populare. a/J. Gorres rezumă 48 de cărţi populare, care sunt Recomandate cu căldură atât cititorilor, cât şi scriitorilor. Acestea sunt însă nişte cărţi ale unor autori identificaţi sau anonimi, care compun sau prelucrează opere, interpolând sau falsificând adesea eposul popular, conform intereselor, credinţelor şi superstiţiilor religioase, ale lor, sau ale epocii, pe gustul senioriilor medievale, care

Note:

Jean Boutiere, La vie et l’oeuvre de Ion Creangă, Paris.

1930, p. 179.

2. J. Gorres, Die teutschen Volksbiicher, Heidelberg, 1807.

Îi patronau şi le cultivau scrierile. Frumuseţea legendelor populare era înecată de asemenea elemente eterogene, aduugate, adesea, fără nicio legătură cu creaţia autentică.

Editarea unor astfel de texte cerea spirit critic, un simţ modern al selecţiei, o mare dragoste pentru legenda populară. În tinereţe, Fr. Engels a citit această carte a lui

J. Gorres şi a supus-o unei analize ascuţite, condamnând-o pentru lipsa de raţiune şi spirit critic ou care textele cărţilor populare

au fost puse din nou în mâna poporului german 1. Aprecierea se menţine şi astăzi: „Lipsit de spirit critic, Gorres pune pe acelaşi plan Cartea de vise (Traumbuch) cu Cărţile erotice (Die Kunst der Lieben), întrebări şi răspunsuri (Scherzfragen und Antworten) cu Faust, cu

Imberie şi Margarona (Historia von der schönen Magelona)

etc. Astfel cartea lui Gorres nu stabileşte categorii, nici tipuri de cărţi populare, nu distinge elementele pozitive de cele negative, idealizează conţinutul lor şi le recomandă fără rezerve cititorilor din popor, cât şi scriitorilor, pentru a fi prelucrate”. 2

La începutul secolului, în plină ambianţă romantică.

Clemens Brentano, reprezentant al grupului din Heidelberg, se gândea să prelucreze din aceste cărţi şi „să adapteze poveşti italiene pentru copii germani”, aşa cum îi scria prin 1807 prietenului său, Achim von Arnim.

Poveştile lui Clemens Brentano însă, prin inspiraţia lor livrescă, în care abia se întrevăd elemente folclorice, înecate în superstiţiile populare, prin dispoziţiile mistice şi macabre, ca în cea mai cunoscută poveste a sa Povestea despre viteazul Kasper şi despre frumoasa Annerl, nu puteau să se impună atenţiei scriitorilor, însetaţi de autentic şi inedit folcloric, sau să satisfacă gustul copiilor şi al oamenilor simpli, pentru eroic, fantastic şi miraculos.

Cititorul simplu, pentru a se desfăta şi a uita de necazurile sale de peste zi, cât şi scriitorul cult, pentru a prelucra şi dăltui opere de înaltă valoare artistică, /aveau nevoie de altfel de cărţi, care să cuprindă autentice comori

Note:

1 Fr. Engels, Cărţi populare germane, în K. Marx – Fr. Engels Despre literatură, E.P.L.P., Buc., 1953, p. 596 – 604.

2 Cărţile populare în literatura românească, Ediţie îngrijită de I. Chiţimia şi Dan Simonescu, E.P.L., Buc., 1963, p. VI-VII.

narative folclorice. Acestea stăteau încuiate în inima oamenilor din popor şi nu le desferecau decât tot între ei, comunicându-şi-le pe calea viului grai.

46. Sarcina de a le scoate la lumină şi de a le strânge într-o mare culegere şi-au asumat-o fraţii Grimm (Iakob şi Wilhelm) la începutul acestui secol întors cu faţa spre creaţia populară. Ei publică între 1812 – 1815 vestita lor culegere, intitulată Kinder und Hausmärchen. „Gesammelt”, subtitlul cărţii fraţilor Grimm, indică în mod exact ce au

urmărit autorii, semnificând atitudinea lor față de eposul popular. Convinşi de valoarea literară a naraţiunilor orale, ei se hotărăsc să le culeagă în forma naturală şi în spiritul în care au fost spuse, în frumoasa lor simplitate. Ei sunt primii culegători de folclor, folosind căile şi mijloacele pe care le aveau la îndemână la începutul acestui secol.1 Căile de culegere sunt directe şi indirecte. Regiunea natală e considerată, firesc, cea mai pitorească din întreaga Germanie. Într-un sat (Niederzwebren) întâlnesc, după propria lor mărturisire, o ţărancă având minunat dar de povestitor oral, pe nume Dorothea Vichmănin. Numai de la ea, fraţii Grim ascultă şi notează 21 de basme.

În mod indirect, adică asociindu-şi alţi culegători, fraţii Grimm obţin astfel un număr mare de poveşti. Primesc poveşti de la soţia unui inspector financiar, Dortehen Wild, unele culese, altele ştiute. (Vestitele Cenuşăreasa şi Scufiţa roşie sunt obţinute prin contribuţia unei bătrâne din serviciul unei farmacii. Bătrâna ştia poveştile pentru că fusese ciobăniţă înainte, însă fraţii Grimm le-au cunoscut prin intermediul soţiei farmacistului. Pentru ei, opt surori se întrec în culegerea de poveşti care circulă oral în Westfalia, cu renume de „ţara basmului”. Se cunoaşte chiar că una din ele, Ana, ştia să se apropie în mod deosebit de fenomenul folcloric, culegând în mod deosebit, chiar în dialect, aşa cum vorbeau oamenii în viaţa de toate zilele. Tot pe cale indirectă însă, fraţii Grimm au mai primit basme culese de directorul unei şcoli din Treyza, Ferdinand Siebert, de la copiii germani care veneau la şcoală din locuri mai îndepărtate. El a furnizat fraţilor Grimm faimoasa Albă ca zăpada. Foarte multe poveşti – colecţii întregi – se datorează şi circularei-chestionar, adresată de către fraţii

Grimm intelectualilor de la sate, prin care aceştia erau îndemnaţi să culeagă cântece, legende, poveşti pentru copii, proverbe, obiceiuri şi tradiţii populare.

Evident, acţiunea iniţiatorilor este pătrunsă de grija unor colecţionari care vor să strângă cât mai multe basme, folosind toate căile posibile. Pe de o parte, pentru a salva de la pieire un valoros fond popular, care începuse să se

„Altereze”; pe de altă parte, pentru a-l pune la îndemână, prin publicare, scriitorilor şi cititorilor de pretutindeni.

(Această grijă de colecţionar este total străină lui Ion

Oreangă. „El nu porneşte deliberat să facă o colecţie. N-a fost preocupat să furnizeze un tablou al basmelor româneşti. De aceea nu

l-au interesat nici sursele, nici căile de colectare. (Ştia pur şi simplu un mare număr din ele, le povestea cu plăcere copiilor, ca învăţător, şi prietenilor, când i se cereau. Îndemnat de bucuria ce o produceau spusele sale acestor ascultători, s-a hotărât să le scrie şi, încurajat, a început să publice poveşti pe teme inedite la Convorbiri literare. Ideea de „colecţie" de poveşti aparţine prietenilor şi admiratorilor, şi aceasta mult mai târziu, postum, odată cu tipărirea primului volum 1. Ion Creangă a fost întâiul povestitor al basmelor publicate. Ca autor, putem spune, că îşi publică propriile sale creaţii orale.

Dar cum ajunsese el să ştie atâtea poveşti? De-a lungul anilor, înmagazinase în sufletul său producţii populare pe care le ascultase în copilărie şi pe la şezătorile unde umblase ca „băiet". Dacă nu luăm în seamă articolele şi manualele tipărite, putem spune că Ion Oreangă se botează scriitor la 38 de ani, când – în 1875 – publică, la

Convorbiri literare, Soacra cu trei nurori (în octombrie).

Capra cu trei iezi (în decembrie). Sursele precise ale acestora nu se cunosc şi nici căile pe care i-au parvenit. Invenţiile unui anume G. Ienăchescu2 că artistul folosea drept sursă a scrierilor sale „un caiet manuscris de poveşti" pe care i l-ar fi încredinţat un bătrân, Costache Butä, sau că temele şi chiar poveştile le ştia de la menajera sa, Tinca, nu sunt confirmate de nicio probă materială...

Note:

1 Scrierile lui Ion Creangă, Iaşi, vol. I (1890), vol. II (1892).

2 Şezătoarea, VII, p. 130 – 131.

Afirmaţiile sunt contrazise de alte mărturii şi – ca să fim de acord cu Jean Boutiere (op. cit., p. 147) – sunt mai mult decât suspecte. Aserţiunile sunt născute în climatul unei încercări de diminuare, de negare chiar a personalităţii de scriitor a marelui Creangă.

În stadiu! cercetărilor de până acum, putem conchide că, din punctul de vedere al intenţiei de a realiza o culegere, al surselor şi căilor de prelucrare, Ion Creangă nu are nimic comun cu calitatea de folclorist a fraţilor

GrimmJ Ion Creangă nu primeşte nici naraţiuni orale pe care să le noteze de la diverşi povestitori sau prin intermediul altor colecţionari şi pe care apoi să le publice, aşa cum au procedat fraţii Grimm. El a strâns în memoria sa afectivă poveşti, care au avut timp să se sedimenteze, să încolţească, să prindă nervuri noi, să se cristalizeze. La această comoară a făcut apoi apel, ori de câte ori a avut nevoie, când

a vrut el însuşi să povestească oral sau să devină autor cu semnătură al propriilor sale ascultări de odinioară.

Salvate de respectul datorat povestitorilor orali, eliberate de rigorile scriptice sau mecanice, poveştile lui Ion

Creangă sunt nişte ascultări, componente ale unui fond anonim. Din acest fond, însuşit de la purtători fără nume, din locuri neprecizate geografic, se alimentează povestitorul oral, din acest fond înfloreşte scriitura basmului. Aici s-au prăbuşit barierile dintre producţia folclorică şi povestitorul oral, unicul culegător, dintre acesta şi scriitor. Într-un asemenea proces s-a topit distanţa dintre folclor şi basmul Creangă. Contactul direct ou acest fenomen popular a exclus eventuale participaţii ale culegătorului de a doua şi a treia mână, intermediar între rapsod şi autor.

Excluse aceste intervenţii, rămâne clară reala şi profunda realizare a scriitorului Ion Creangă.

Spre deosebire de povestea fraţilor Grimm, povestea lui Creangă o datorăm unui singur povestitor oral – Ion

Creangă, unui singur scriitor – Ion Creangă. Fără doar şi poate, că aceasta este una din cauzele acelei senzaţii de unicitate şi autenticitate a basmului Creangă. Se realizează acea fuziune dintre rapsod şi scriitor, nemaiîntâlnită în istoria basmului. Basmul popular se converteşte în basm cult pe nesimţite. Autorul cult este chiar marele anonim. De aici şi direcţiile deosebite ale basmului la

Grimm şi la Creangă. Cel dintâi vine spre poveste din afara eposului popular, dintr-o conştiinţă intelectuală evaluativă; cel de al doilea se află înăuntrul eposului popular cu o conştiinţă artistică evoluată, realizând un proces referenţial complex într-un discurs personal, emotiv şi modelizant1.

47. O problemă mult discutată este fidelitatea faţă de folclor. La scriitorul român s-a văzut, în parte, cum funcţionează aceasta, din comparaţia cu variantele. Ea va apărea mai pregnant din confruntarea cu fraţii Grimm, unde funcţionează după alte coordonate şi are cu totul alte dimensiuni.

Nu putem purta această discuţie fără a aminti contribuţia unui critic român în sublinierea rostului şi rolului colecţiei germane, la începutul secolului al XIX-lea. Cu prilejul apariţiei unor traduceri anonime2 din poveştile amintite, Ilarie Chendi publică un studiu intitulat Grimm în româneşte3. În acest studiu, criticul scoate în

evidenţă direcţia nouă reprezentată de această colecţie, în interesul manifestat faţă de folclor. „Ei, înainte de toate – spune criticul –, sunt conduşi de principiul veracităţii folclorice”. Sunt amintite lămuririle date în prefaţa culegerii chiar în traducerea lui I. Chendi: „În ceea ce priveşte modul cum am cules basmele noastre, am avut în vedere reproducerea fidelă şi adevărul. Adică n-am adus din propriul nostru îndemn absolut nimic, n-am înfrumuseţat basmul cu nicio trăsătură de a noastră; ci le-am reprodus conţinutul întocmai, ou toate particularităţile lui”. (Kinder und

Hausmärchen, 1874, ed. a VIII-a, p. XV.)

f Ilarie Chendi este întru totul de acord cu teoriile emise de fraţii Grimm că limba populară este cea mai poNote:

1… şi nu „modalizant” (de la verbe şi adverbe modale), cum ar spune Tzvetan Todorov în L'Analise du discours littéraire

(qu'est ce que le structuralisme? ed. du Seuil, Paris, 1968. p. 115).

Termenul „modalizant” este necuprinzător pentru un proces artistic complex, ce se cere caracterizat.

2 Basme adunate de fraţii Grimm, traduse în româneşte după „ediţia definitivă”. Buc., Casa şcolilor, 1901.

3 Ilarie Chendi, Grimm în româneşte, în Pagini de critică, studiu introductiv de V. Netea, E.P.L., Buc., 1969.

trivită pentru rostirea basmului, spre deosebire de limba literară) care oricât ar fi ele „modernă şi artistică” nu fuzionează cu sâmburele lui. (Din aceste afirmaţii categorice, fără rezerveâncepe şirul exagerărilor şi erorilor lui Chendi. Însuşindu-şi concepţia mitologică şi naţională a celor doi culegători germani despre originea şi circulaţia basmelor, ajunge la concluzia, dezminţită de istoria literaturii române şi universale, că orice prelucrare a basmelor ar însemna distrugerea valorii naţionale, a poeticii primitive, înseamnă „a te smulge din cercul simplităţii şi al naivităţii lor”.

Preluând de la Grimm ideea valorii mitice fundamentale şi afirmaţia că în folclor „fiecare popor îşi menţine particularitatea sa specială”, Ilarie Chendi inversează termenii, conform semănătorismului său, cu accente xenofobe. Dintr-o particularitate el face trăsătura fundamentală a basmului. În aceeaşi măsură, criticul român îngustează dorinţa fraţilor Grimm, punându-le pe seamă intenţia de a realiza prin colecţia lor „un manual de educaţie”. El

reduce şi mai mult concepţia de editori de basm a colecţionarilor germani, arătând că prin cartea lor, aceştia au vrut să facă „un manual de educaţie naţională”.

Este evident că fraţii Grimm respectau poezia primitivă a veacurilor, recunoşteau particularităţile poporului respectiv şi apreciau valoarea educativă a basmului. Acestea sunt tot atâtea motive de preţuire şi fidelitate a culegătorilor faţă de producţia populară. Asemenea atitudine îi deosebeşte de contemporani, cum observă Wilhelm

Schott, primul culegător străin de basme româneşti, citind o scrisoare a lui Iakob Grimm către poetul Arnim, unul dintre autorii colecţiei de poezii populare Des Kiiaben

Wunderhorn. „Că ţie nu-ţi apare justă prelucrarea lui Clemens (Brentano n.n.) scria Grimm acestuia – mă bucură şi eu regret că el a cheltuit atâta spirit şi hărnicie pentru aceasta; poate el să îndrepteze şi să înfrumuseţeze cât îi place, totuşi povestirea noastră, simplă şi fidel culeasă, îl va face de ruşine” 1.

Note:

1 Scrisoare comentată şi de Gh. Vrabie: Fraţii Grimm – deschizători de drumuri pentru studiul basmului popular, în Studii de literatură universală, VI, Buc., 1964.

48. Cam acestea sunt declaraţiile fraţilor Grimm. Pe baza lor ne-am face însă o idee prea generală, pe alocuri sinonimă cu eroarea, asupra „fidelităţii” focloriştilor germani.

Relativitatea acestor declaraţii o găsim chiar în scrisoarea de mai sus, când i se spune aceluiaşi Achim von Arnim: „Eu recunosc, cu fiecare zi ce trece, că aceste vechi basme se amestecă cu întreaga istorie a poeziei, dacă le supraestimăm, atunci trebuie să lăsăm la o parte unele din ele, iar restul îl putem reabilita”. Prin urmare, principiile încep să se amestece în lucrarea fraţilor Grimm. Din punct de vedere al vechimii basmelor, al istoriei poeziei, miele din ele trebuie să fie lăsate la o parte, iar altele (un „rest”.

selecţionat) trebuie să fie reabilitate.

La baza culegerii a stat deci o anumită selecţie. Unele din aceste „vechi basme” corespundeau, iar altele nu. Este foarte probabil că unele ca acestea au fost date lui Clemens Brentano să fie prelucrate şi reabilitate, iar cele consonante „vechimii veacurilor” le-au publicat ei în colecţie. „Grimii (sic) nu se tem că vor fi deposedaţi şi că prietenul

lor va face imposibilă apariţia colecţiei prin folosirea basmelor, pentru că maniera lor de a publica era cu totul deosebită”. (Gh. Vrabie, op. cit., p. 311.)

E mai verosimil că o bună parte din poveşti, care aveau nevoie de „reabilitare” sau care nu intrau în vederile culegătorile, au fost date lui Brentano, decât că „Grimii nu se tem că vor fi deposedaţi şi că prietenul lor tir face imposibilă apariţia colecţiei”. Fidelitatea faţă de eposul popular, aşa cum se prezintă acesta culegătorilor, este cu atât mai mult pusă la încercare, cu cât fraţii Grimm erau convinşi de faptul că ceea ce li se oferă trebuie privit cu multă grijă şi atenţie. Iar culegătorul – se spune cu claritate în prefaţă – „trebuie să deosebească dintr-un noian de alterări tot ce-i mai simplu, mai pur şi mai desăvârşit în sine”. Înţelegerea realistă a basmului popular se completează cu una mai idealistă asupra acestui „noian de alterări”. Nu este subliniat îndeajuns faptul că ei vedeau „alterările” nu ca pe variaţiuni sau deformări ale unui arhetip existent, ci ca pe „încercări de a se apropia pe diferite căi de unul inepuizabil, existent numai în spirit”. Această indefinisabilă viziune a arhetipului, care nu poate fi reconstituit decât „în spirit”, măreşte friabilitatea producţiei epice populare, din care trebuie ales „ce-i mai pur”, ce-i „mai vechi”, „mai simplu” şi „mai naiv”.

Sarcina culegătorilor devenea şi mai grea dacă se găseau în faţa unor basme care nu corespundeau idealului lor despre educaţie, sau credinţei lor despre structura naţională a epicei populare, chiar dacă aceasta era văzută numai în limita unor „particularităţi ale fiecărui popor”.

Ei se îndreaptă spre producţia orală, nu numai pentru a o descoperi şi a o reproduce aşa cum se află, ci de a o face, prin publicare, un adevărat „manual de educaţie” şi de a da un model pentru literatura scrisă a veacului. Dacă mai adăugăm la acestea şi imperfecţiunea mijloacelor de transcriere a basmelor orale, culese nu numai personal, dar şi prin alţi culegători, noţiunea de fidelitate devine şi mai precară, iar cea de „culegere” se apropie de o numire mai proprie, aceea de „întocmire”.

49. Călăuziţi, de altfel, de criteriul estetic (basmul este

„Poezia însăşi care este vie”), precum şi de criteriul etic şi didactic (culegerea constituie „o carte de învăţătură”), ne apare mai aproape de adevăr concluzia cercetătorului român Gh. Vrabie că „procedând la redarea stilistică a poveştilor, cât mai plăcută şi mai

aproape de înţelegerea copiilor, fraţii Grimm au vrut să facă o operă vie, citită de cât mai mulţi educatori. Tendinţa majorităţii poveştilor germane le dă o notă specifică, bunăoară, faţă de cele româneşti". (op. cit., p. 313.)

Vorbind despre fidelitate faţă de creaţia populară, trebuie să înţelegem deci fidelitatea faţă de principiile lor de culegători culţi şi de consonanţa acestor principii cu producţia epică, orală. După această operaţie de selecţie, în mod firesc, a urmat una de stilizare oare nu s-a oprit la prima ediţie. Astăzi, prin contribuţiile cercetătorilor germani şi străini, se cunoaşte această muncă depusă pe scriitura poveştilor culese de ei şi de alţii, în drumul parcurs de la manuscrisul original până la textul tipărit. Se cunoaşte, de asemenea, şi contribuţia fiecăruia în parte. Mai mult decât Iakob, Wilhelm Grimm, mai dotat cu calităţi poetice, s-a preocupat de o înfăţişare mai colorată a poveştii, de valorile ei artistice. Chiar în poveştile culese de

Frederike Mannel, de pildă, au fost observate construcţii stilistice mai apropiate de literatura cultă şi o limitare a construcţiilor orale, populare. Din această stilizare a rezultat o mai mare unitate a basmelor, o mai firească înlănţuire a episoadelor şi o înfăţişare mai poetică a situaţiilor.

Toate acestea pun într-o lumină ideală calitatea de culegători de folclor a (fraţilor Grimm. Fidelitatea şi adevărul care i-a condus în culegere şi pe care le-au declarat nu trebuie înţelese în reproducerea brută a fenomenului folcloric. În primul rând, ei au ales tipurile de poveşti pentru publicare şi mai puţin variantele unor tipuri. Dintre acestea, au selectat apoi pe acelea care se apropiau mai mult de tipul ideal de basm, pe care ei îl voiau despuiat de alterări, considerate abateri, ce dăunau valorii poetice, vechimii, structurii naţionale şi funcţiei educative a basmului.

Al doilea prag de selecţie consta în faptul că nu [alegeau basmul) brut, ci pe cel Corezentat de către povestitorii cei mai dotaţi, minunaţii „Marcheniphâegers", prelucrat sau nu de către culegătorul coordonator.

(ultimul retuş se făcea pe masa de lucru a fraţilor

Grimm, unde interveneau efortul de unitate şi de cimentare a episoadelor, realizarea unei limpezi cursivităţi, accesibilă copiilor) şi stilizarea poetică, datorată mai mult lui Wilhelm Grimm. La toate acestea se adăuga efortul de arhaizare, conform unei vechimi reale sau

dorite a basmului.

Fraţii Grimm aveau totuşi dreptul să vorbească de fidelitate şi de adevăr al basmului, pentru că îndreptările lor veneau din conştiinţa că ele slujesc adevăratului spirit popular al basmului şi că astfel trebuie să fie date în mina poporului german. Nu precizia literară sau precizia lingvistică îi interesau, ci adevărul anecdoticii, adevărul naraţiunii populare, pe care l-au respectat întotdeauna, poezia basmului pe care au gustat-o şi au reliefat-o, ajutând-o să strălucească mai tare. Nu precizia dialectală i-a subjugat, ci păstrarea unui limbaj şi a unui colorit care adevereşte că avem de-a face cu basme vechi, dar şi germane. Nu naraţiunea în sine, pătrunsă de individualitatea morală, revoltată sau persiflantă, a povestitorului oral, ci numai aceea care se conforma unei etici generale, care era şi a culegătorilor culţi, şi utilă viitorilor ascultători.

Fidelitatea şi adevărul faţă de fenomenul folcloric trebuie înţelese numai în asociaţie ou efortul de redactare a basmelor în spirit critic (având în vedere exigenţele literare ale veacului) şi în mod naţional (ţinând seama de finalitatea lor morală şi socială).

Engels este primul oare sesizează culoarea locală din redactarea fraţilor Grimm, când aceştia descriu peisajul nordic al Germaniei; şi tot el recunoaşte însuşiri de scriitori, deosebite de cele pe care le manifestau contemporanii lor în tratarea poveştilor populare. Critica sa făcută editorilor de cărţi populare sună ca o provocare la adresa fraţilor Grimm de a se încumeta la redactarea unor asemenea cărţi: „Cunosc, spune el, numai doi oameni înzestraţi cu de ajuns spirit critic şi raţiune pentru a alege textele şi a le trata cu destulă pricepere în mânuirea stilului arhaic, pentru a executa o astfel de lucrare: fraţii Grimm” 1.

50. Nu s-ar putea spune că acest spirit critic şi această raţiune, această pricepere în mânuirea stilului arhaic au prevalat întotdeauna la popularii editori de basm. Nu întotdeauna fraţii Grimm au fost preocupaţi să îndrepte poveştile după concepţia lor asupra originii străvechi a basmului; nu întotdeauna au îndreptat basmele culese, conform viziunii lor etice (basmele să constituie o învăţătură, o pildă, o morală), cu atât mai mult cu cât se adresau copiilor. Nu întotdeauna au înfrumuseţat şi nu îndeajuns au îndreptat şi au poetizat basmele, căutând imagini frumoase sau stiluri superioare, cu tot talentul poetic al unuia din fraţi (Wilhelm).

Astfel, ei n-au îndreptat şi n-au eliminat din colecţia lor poveşti care dovedesc – fără putinţă de tăgadă – factura lor mai nouă, apropiată de vremea în care trăiau culegătorii. De o asemenea factură ni se pare, de pildă: Când a fost să moară cocoşelul, unde „puicuţa” nu-şi poate sal-Note:

1 Fr. Engels, Cărţile populare germane, în Marx-Engels despre literatură, Buc., ed. cit., 1953, p. 603.

va „prietenul” care s-a înecat cu un miez de nucă, pentru că puţul, de unde trebuie să aducă apă, a trimis-o la mireasă după mătase roşie, iar mireasa a expediat-o să-i aducă frumoasa cununiţă aninată în salcie, fără să ştim de ce se află acolo, şi nu pe capul ei de mireasă. După ce îndeplineşte şi această misiune, puicuţa face cale întoarsă şi obţine de la puţ apa necesară, dar cocoşelul, între timp, murise. Urmează o serie de peripeţii cu transportul pe apă al cocoşelului, ajutat de animale, de un cărbune, de un pai, daitotul în zadar. În zadar aşteaptă şi cititorul ca miracolul să se întâmple, adică să învie cocoşelul. Dimpotrivă, din tot cortegiul înecat în râu, rămâne doar puicuţa, singură, să îngroape cocoşelul mort. îi face deasupra o moviliţă... şi moare şi ea de mâhnire. Şi povestea se încheie cu vorbele: „Şi aşa muriră cu toţii”. O asemenea manufactură dulceagă, nu factură, şi nu structură de basm vechi, rar ne este dat să întâlnim în culegerile de basme.

O infiltraţie nouă, în contrazicere cu caracterul străvechi al basmului, găsim şi în Cele patru meşteşuguri, cules de fraţii Grimm. Primul meşteşug este hoţia (?), al doilea, citirea în stele; al treilea, croitoria; al patrulea, vânătoarea. Toate sunt învăţate la modul absolut. Într-un basm care reproduce structurile străvechi, nu vom întâlni, totuşi, un vânător care să capete în dar o... puşcă. Protagonistul nimereşte cu ea, dintr-un foc, cinci ouă, câte unul la fiecare colţ al unei mese şi altul la mijloc. Minciuna este mai mult decât vânătorească; nu are nimic de basm, ca şi finalul, de altfel. împăratul nu-şi dă fata celui mai iscusit, sau cu o meserie mai acătării, unui erou, care s-o merite cu adevărat. Nu o dă nici unuia din cei patru meşteşugari, care au salvat-o din ghearele unui zmeu, ci le dăruieşte tuturor „câte o parte din împărăţie” şi-i împacă.

Un final care se conformează principiului burghez „pentru muncă cinstită, plată cinstită”, aşa cum se visa la acel început de veac, când apărea culegerea fraţilor Grimm.

E de prisos să mai spunem, poate, că poveştile lui Ion

Creangă, neprefaţate de o concepţie mitologică, nu prezintă asemenea infiltraţii sau facturi moderne care să risipească parfumul arhaic al basmului.

Fraţii Grimm au dat de asemenea publicităţii şi basme care nu prea ofereau o învăţătură morală pentru asoultători. Întâlnim unul dintre acestea, sub titlul Cei trei leneşi.

Primului îi era lene să închidă ochii ca să doarmă; celui de al doilea îi era lene să-şi tragă picioarele, dacă focul îi ardea tălpile; celui de al treilea i-ar fi fost lene să ridice cuţitul să taie funia ou care era spânzurat. împăratul este încântat de lenea celor trei fii, dar celui de al treilea, fără nicio explicaţie, îi spune făcându-i supremul dar:

„Ţie ţi se cuvine împărăţia fiindcă eşti mai leneş decât toţi”. Nici rin cuvânt din basm nu arată că intenţia lui ar fi ironică. Culegătorul n-a schimbat nimic din povestea culeasă, căreia îi lipseşte sensul fabulist ic.

Ion Creangă are şi el o poveste, tot atât de scurtă cu un leneş absolut, care preferă să fie dus la spânzurătoare decât să mişte un pai de jos. Amintim că însăşi milostiva cocoană, care-i oferise un hambar cu posmagi, pentru a-şi duce zilele fără muncă, rămâne consternată atunci când leneşul nostru întreabă: „muieţi-s posmagii?” Ea care voise să-l scape pe leneş de la moarte dă învoire oamenilor din sat să-l ducă la spânzurătoare. Ascultătorii râd, fireşte, dar sunt şi satisfăcuţi că leneşul este pedepsit exemplar, şi nu răsplătit cu o împărăţie.

Fii sau slugi „proaste” sunt sumedenie în basmele folclorice. Aceştia, însă, îndată ce ies în lume îşi arată isteţimea şi vitejia şi-şi cuceresc locul meritat între ai lor.

Fraţii Grimm însă culeg o poveste care contrazice acest tip de basm. Morarul şi pisica ne înfăţişează un asemenea tont, slugă la o moară. Morarul, simţindu-şi puterile slăbite, trimite cele trei slugi, printre care şi pe Hans cel puţin la minte, să-i aducă la moară câte un cal, şi celui care va aduce pe cel mai bun, îi va dărui moara. Hans, fireşte, aduce pentru morar cel mai strălucit cal. Ne-am fi aşteptat că a reuşit prin cine ştie ce isprăvi. Dimpotrivă, nu face nimic neobişnuit decât că nimereşte slugă la o pisică vrăjită şi timp de şapte ani este îngrijit împărăteşte.

Nici gând să se sublinieze cele câteva treburi gospodăreşti, prin care să ni se arate calităţi ieşite la iveală la curtea pisicii, căci povestea

se încheie cu o ciudată „reflexie morală”: „Şi să mai zică cineva că tontul nu poate să ajungă şi el ceva”. Pentru că, într-adevăr, ajunsese fericit şi bogait.

Observăm astfel că fraţii Grimm nu evită să reproducă şi basme de factură modernă, sau lipsite de valoare etică. Ne aflăm în faţa unor variante corupte, culese de pe buzele unor rapsozi îndoielnici, care înlocuiesc cu spaţii albe ceea ce nu-şi aduc aminte sau introduc elemente rezultate din experienţa imediată, întâmplătoare, străine de spiritul adevăratului basm. Aceste exemple ilustrează o fizionomie de culegător, de folclorist. Cu toată selecţionarea etică şi mitologică, cu toată raportarea la un tip ideal de basm, cu toate calofilia textelor culese, fidelitatea faţă de eposul popular, oral şi naţional rămâne totuşi trăsătura constantă.

51. Această fizionomie se poate contura şi demonstra concret prin câteva identificări de motive şi alăturări de texte din fraţii Grimm şi Ion Creangă. Avem de ales, fireşte, texte care prezintă anumite apropieri, cele mai multe de ordin tematic, pentru că nu putem spune că suntem, în niciunul din cazuri, faţă în faţă cu tratarea aceleiaşi variante folclorice, cum se adnotează, adesea, cu uşurinţă, în parantezele comentariilor sau petiturile subsolurilor. Aflăm astfel, în colecţia Grimm, un basm Năzdrăvan şi fata de împărat, care se apropie tematic de

Harap Alb al lui Creangă. Sunt apropiate prin motivul impostorului care ia locul mlădiţei împărăteşti, se prezintă şi primeşte toate onorurile şi numai după aceea este demascat. Aceasta este, desigur, motivul centrali al celor două basme. De aici însă încep şi deosebirile. În basmul Grimm este vorba de o împărăţiţă, care, însoţită de o slujnică necredincioasă, merge la curtea unui alt împărat ca să se mărite cu fiul acestuia. Substituirea se petrece aşadar într-o călătorie pentru nuntă. În Harap Alb, eroul face călătoria pentru a fi înscăunat, împărat tânăr, în locul unchiului său. Finalitatea călătoriei trebuia să diversifice şi calităţile celor doi eroi. Feciorul de împărat este supus la probe din care iese triumfător, până să cadă în capcana impostorului; fiica de împărat este redusă la trăsături feminine şi cade sub puterea mişeliei, de îndată ce se dă jos de pe cal. Capcana fântânii, ată-l de detaliat descrisă de

Creangă, lipseşte în basmul lui Grimm. De aici reducţiile se ţin lanţ. Singura minunăţie pe care o săvârşeşte fata de împărat, în situaţia

de slugă, este că porunceşte vântului să zboare de pe cap căciula însoţitorului său la păzitul gâştelor, pentru ca acesta să-i dea pace să-şi împletească părul. Ion Creangă însă măreşte numărul confruntărilor miraculoase prin care feciorul de împărat, devenit slugă, îşi cucereşte stima la curtea împăratului vecin. Sluga necredincioasă este definită numai prin actul uzurpării în basmul Grimm; spinul din basmul povestitorului român este un personaj complex, plin de şiretenie, cu ambiţii de stăpân, lacom şi crud, lipsit de omenie, cu infatuări şi uzurpări de merite, nu numai de nume.

Jurământul, care pecetluieşte impostura, este încălcat în basmul lui Grimm în cea mai naivă formă posibilă.

Fata de împărat, care jurase pe cer, nu se destăinuie deschis, dar găseşte un subterfugiu pentru a-şi dezvălui identitatea. Harap Alb rămâne credincios jurământului chiar sub ameninţarea morţii şi chiar după ce învie, aşa cum se legase pe paloş.

Calul din basmul lui Grimm este numit „năzdrăvan".

Acesta se lasă tăiat şi vorbeşte numai capul lui „aninat în cui" căinează fata de împărat, dar n-o ajută cu nimic.

În basmul lui Creangă calul capătă proporţiile unui personaj fantastic. Încă de la naştere se lasă hrănit cu jăratec, gândeşte ca un filosof, călătoreşte ca o săgeată cosmică, ajută pe stăpânul său în cele mai grele încercări şi-l răzbună pentru toate suferinţele îndurate. Creangă concentrează în acest personaj însuşirile întâlnite izolat la toţi caii fantastici în basmele folclorice.

Ceea ce am vrea să relevăm prin acest paralelism nu este anecdotica diferită, ci profunda deosebire dintre basmul cules şi cel prelucrat. Fraţii Grimm selectează (ceea ce au cules ei sau alţii), redactează literar, arhaizează stilistic. mai poetizează, pe alocuri, prin îndreptări de imagini nepotrivite, dar basmul rămâne neschimbat în structura lui orală cu rândurile sale negre sau albe. cu motivările sale solide sau şubrede, cu schemele sale psihologice generale sau sumare, cu episoadele narative, legate de nucleul acţiunii sau centrifugale, cu eroi plini de însuşiri remarcabile, dar unilaterale, cu stereotipii narative justificate mitic sau motivate poetic, explicabile prin sărăcia imaginativă sau minima – capacitate reproductivă a rapsozilor.

Ion Crengă selectează unic. El este irepetabil. Utilizează o variantă sau mai multe, dar într-un singur basm.

Fraţii Grimm selectează mai multe variante pentru acelaşi tip.

Povestitorul român elimină ceea ce nu i se pare caracteristic şi implică motive posibil a fi dezvoltate în basme diferite.

Din paralela structurilor centrale ale celor două feluri de basme se desprinde faptul că autorul român are o atitudine activă transformatoare faţă de eposul popular.

El ridică dificultăţi în calea eroului pentru a-i reliefa calităţile. Puterea fantastică este serios motivată de probe de netrecut, niciodată simplificate sau bagatelizate. Geea ce apare la fraţii Grimm redus la unitate în materie de încercări, la

Creangă apare stufos, încărcat, de neprevăzut. Nu rare ori ai sentimentul, înaintea unui basm al lui Creangă, că te afli în faţa unei construcţii arhitectonice impunătoare, ale cărei ferestre se luminează pe rând. Acţiunea se orânduieşte, aproape calculat, pe etaje de fapte.

Nedumeririle din colecţia culegătorilor germani nu le vom întâlni în povestea Creangă. Iată una dintre ele. împărăteasa, la plecare, dă fiicei sale o năframă cu trei picături din sângele ei, „care o să-i prindă bine”. Năframa îşi afirmă prezenţa a doua oară, când fata se apleacă să bea apă, dar scăpată, alunecă în râu, spre bucuria slugii ticăloase. Şi ou aceasta s-a încheiat rolul năframei, care „n-a prins bine” la nimic. Pare un motiv parazitar rătăoiit din alt basm. Trunchiat astfel, a fost păstrat, deşi nu se integrează deloc în logica acţiunii. Faptele necorelate în tot restul acţiunii se complică inutil cu gratuităţi fantastice.

Calul e năzdrăvan pentru că vorbeşte, dar nu o face când este întreg, că să-şi slujească stăpâna. O însoţeşte numai cu capul său, tăiat „şi în cui aninat”, bun doar să împărtăşească jalea năpăstuitei împărăţiţe.

În povestea Creangă nu găsim episoade parazitare, nelegate de erou, sau de firul central al acţiunii şi nici gratuităţi fantastice. Textul recreat de scriitor se prezintă ca un organism centrat, închegat, iar fantasticul se derulează, nu anarhic, ci după legile sale intime, nelipsite de o raţiune şi un verosimil al sistemului. Acesta se construieşte la Creangă pe măsura înţelegerii umane, împotriva stranietăţii folclorice gratuite, în voia căreia se lasă culegătorii.

Din confruntarea basmelor, trebuie să mai observăm că textul Creangă nu păstrează unidimensionalitatea psihologică a personajelor, ci, dincolo de ea, creează acestora un registru mai larg de stări sufleteşti. În textul cules, stereotipiile nu aduc acţiunea cu niciun pas

mai departe şi n-adaugă nicio notă sufletească nouă personajului. De trei ori îşi întâlneşte împărăţia cu părul galben calul cu capul tăiat, dar de fiecare dată auzim aceeaşi jale de fată, aceeaşi desperare a micului trădător, căruia îi zbura căciula în bătaia vântului, aceeaşi neputincioasă compătimire a capului de cal. E destul să ne reamintim întâlnirile lui Harap Alb cu calul său. Câte revederi, atâtea acţiuni, atâtea stări sufleteşti1: mânie şi revoltă, încredere în forţele proprii, desperare şi depăşirea ei prin curaj şi speranţă redobândită. Textul cules de Grimm cultivă repetări cu convingerea că salvează autenticitatea basmului. De altfel, ei nici nu ezită să recurgă la aceleaşi rezolvări de la o naraţiune la alta, aşa cum se petrece cu sancţiunea închiderii în butoiul cu cuie.

Textul prelucrat şi transformat, cum se întâmplă la

Creangă, evită aceste repetiţii, pur verbale, nesacramentale. Elementele stereotipe se estompează în ritmul unor dinamice şi mereu alte modalităţi, fără ca nimic să le fie ştirbit din profundul substrat popular.

Creaţia orală, folclorică prezintă adesea motivări naive, pe muchie de cuţit, cu persiflările sau accentele satirice ale rapsozilor. La unii dintre aceştia, naivităţile alternează momentele narative solemne sau ideile sublime ale basmului. Culegătorul nu le ocoleşte din respectul folcloric sau pentru că nu sesizează discordanţa de ton în armonia basmului, chiar dacă-l spun pe gustul copiilor. Acestea sunt curse în care cad şi fraţii Grimm. Nu găsim altă explicaţie faptului că mu au fost izbiţi de dizarmonia unui personaj care nu mai poate fi în întregime estimabil, dacă se consideră dezlegat de păstrarea unui jurământ pe viaţă şi pe moarte, prin dezvăluirea tainei cu voce tare… în gura unei sobe. În cazul acesta, ceea ce pare inocentă simulare nu este decât o trădare a jurământului. Nu numai că un cititor obişnuit, dar şi un copil îşi stăpâneşte cu greu dezamăgirea în faţa unui asemenea protagonist şi regretă că l-a îndrăgit. Orice iubitor de basme, oricât de concesiv, îşi schimbă atitudinea în faţa unui îndrăgostit care nu poate tăia o şuviţă din părul de aur al iubitei, pentru că e nevoit… să fugă după căciula luată de vântul stârnit de ea. Micul trădător ştia că fata va face ca vântul să-i zboare din nouă căciula, dar nu ia nicio măsură de precauţie. Ascultătorii, adulţi sau copii, nu admit să fie minţiţi sau prostiţi. Simt o plăcere deosebită să fie transportaţi şi legănaţi în corabia basmului, dar când li se servesc motivări false, nu

plâng şi nici nu râd. Protestează cu mânie.

Întotdeauna rezultatul este acelaşi, când mijloacele de expresie şi motivările nu sunt adecvate imaginii deja create, atunci când o trădează. Unitatea de ton realizată pe tot parcursul basmului, de adecvare a expresiei la imagine, este o condiţie de valoare a basmului. Ea nu scapă sensibilităţii artistice a scriitorului nostru. Motivările şi mijloacele sunt tratate cu atenţia necesară. Solemnitatea basmului nu se alterează prin stridenţe care să bagatelizeze ideile fundamentale. În basm, ideile nu-şi pierd coerenţa logică şi gravitatea, ci îşi schimbă doar foarma de reprezentare. În poveste, exigenţa sistematică este relativizată, bineînţeles, de universul fantastic, în general acceptat, fără nicio obiecţie din partea ascultătorilor pretenţioşi, sensibili la estetica basmului. Există, în general consimţită, o logică a fantasticului oare cucereşte aprioric şi înăuntrul ei se pot anula toate contrarietăţile, mai ales când acestea sunt însoţite de comentariul ironic sau umoristic al povestitorului. Discrepanţa între idee şi reprezentare nu poate găsi credit nici în rândurile copiilor şi nici în categoria exigenţilor esteţi. În rândurile celor dintâi, produce nedumeriri, crispări şi proteste, iar în categoria celor din urmă, insatisfacţii literare, care duc direct la critici, blânde sau mai puţin iertătoare, fără menajamentele avute faţă de producţia colectivă folclorică.

52. În culegerea fraţilor Grimm găsim, de pildă, o poveste care are multă asemănare cu alta scrisă de Creangă. Povestitorii germani şi scriitorul român se află aproape în faţa aceluiaşi tip. Este vorba de Lupul şi iezii, din colecţia folcloriştilor germani, şi Capra cu trei iezi, a lui

Ion Creangă. Schema celor două basme este aproape identică, diferă numai finalul. În povestea Grimm capra îşi dobândeşte iezii din burta lupului, înlocuindu-i cu pietre, rar acesta se îneacă în fântână din care vrea să bea apă; în aceea a scriitorului român, capra nu-şi mai recapătă iezii pierduţi şi le răzbună moartea prin arderea de viu a lupului.

Pornind de la ipoteza că cei doi scriitori au ascultat cam aceeaşi variantă, deosebirea de tratament este evidentă. Procesul de îndreptare şi stilizare al fraţilor Grimm este depăşit substanţial de prelucrarea lui Ion Creangă.

Faţă de povestea din colecţia germană distingem la povestitorul român cel puţin trei modalităţi artistice active.

Prima ar fi cea poetică. Ideile poetice găsite într-o variantă românească din nordul Moldovei, dar amplificate şi organizate de Creangă, sensibilizează două sentimente eterne: iubirea de mamă şi corespondentul său, iubirea filială. Versurile, în ritm de cântec popular, nu apar nicăieri mai fireşti decât atunci când capra se întoarce la iezii săi încărcată cu toate bunătăţile. Cântecul, folosit ca semn de recunoaştere, are un rafinament de simţire şi rostire ce-ar fi greu de imitat: „Trei iezi cucuieţi, / Uşa mamei descuieţi!”...Pentru a înşela iezii şi a-şi ascunde impostura, lupul va trebui să meargă la fierar „să-şi ascută limba şi dinţii pentru a-şi subţia glasul”. Mai simplu la Grimm; şi mai farmaceutic: „se duse la băcan şi cumpără o bucată de cretă şi o mănâncă să-şi subţie glasul”.

Vorbele caprei din această colecţie sunt uşor de reprodus, pentru că izbesc prin scurtimea şi prozaismul lor:

„Deschideţi uşa, copii, că a venit mama voastră şi v-a adus la toţi câte ceva”. Culegătorul german nu simte aici necesitatea poetică. În schimb, se încearcă în versuri de o evidentă platitudine, atunci când vrea să sugereze hurducăiala pietroaielor în burta lupului: „Ce joacă şi mişcă / în burta încă grea? / Crezui că sunt iezii / Şi-s pietre în ea”.

Versiunea germană este redusă la înfăţişarea momentelor naraţiunii numai atât cât să-i marcheze progresul.

Faţă de această simplicitate, povestea Creangă se colorează ou numeroase proverbe şi ziceri populare, impregnate de ironia mereu prezentă a autorului. Sfatul celui mic este dispreţuit pentru că „de atunci e rău pe lume, de când a ajuns coada să fie cap”. Lupul nu constată că are vreme destulă, ci spune împăcat: „dar nici acasă n-am de coasă”. Iedul cel mijlociu se trădează din simplicitate, iar autorul aminteşte: „toată pasărea pe limba sa piere”;

Iezii sunt vinovaţi pentru că: „ce-au căutat pe nas le-a dat”; pericolul nu trebuie stârnit: „vorba ceea: nici pe dracul să-l vezi, nici cruce să-ţi faci”; capra răspunde ocolit lupului care o întreabă ce vânt o aduce: „nu ştii dumneata că nevoia te duce pe unde nu ţi-i voia?”; fals consolator, lupul replică sentenţios: „când ar şti omul ce-ar păţi, dinainte s-ar păzi!” etc. Măsura şi naturaleţea acestor ziceri populare îmbogăţesc reflexiv acţiunea, încarcă estetic schema narativă. O asemenea preocupate nu observăm la Grimm, a cărui grijă se reduce la o înşirare, seacă aproape, a faptelor. La el, intenţia ironică sau umoristică lipseşte cu desăvârşire, pentru că întreaga naraţiune se

desfăşoară fără comentariu.

Creangă aplică poveştilor sale un tratament complementar celui poetic. O comparare a personajelor scoate în evidenţă deosebirea de structură. La autorii germani ele nu sunt decât nişte pioni narativi, la cel român le găsim cu o grea încărcătură psihologică. Grimm anunţă drama sfâşierii iezilor şi, în loc de descriere a durerii, ne aflăm doar în faţa unei solicitări a ascultătorului: „Vă puteţi închipui ce-a mai jelit biata capră". Ion Creangă amplifică gradat şi diversifică nuanţat, notând reacţiile dureroase, culminate în indignare şi revoltă. Bucuriei că iezii o aşteptau râzând la fereastră, îi succede dramatic, imediat, şocul în faţa realităţii: „Un fior rece ca phi aţa îi trece prin vine, picioarele i se taie, un tremur o cuprinde în tot trupul şi ochii i se păinjenesc". Antropomorfizarea este prezentă şi continuă. Cine crede de la început într-o realitate tragică? Pare iluzie, înşelătorie. Abia când constată „potopul" căzut pe capul lor, capra „holbând ochii lung prin casă", e cuprinsă de spaimă şi „rămâne încremenită". Revenindu-şi printr-un efort de voinţă, încep întrebările scurte şi gâfâite. Pe măsură ce i se răspunde amănunţit despre isprava lupului, durerea se transformă în revoltă şi revolta în hotărâre de a pedepsi, afirmată lapidar: „nicio faptă fără plată". Ameninţările se îngrămădesc teribile la adresa duşmanului ştiut, dar nevăzut, în cel mai. autentic şi eufemistic stil populai „cu mine ţi-ai pus boii în plug? apoi ţine minte c-ai tră-i scoţi fără coarne". Vrea să-şi facă singură dreptate, ştiind că: „până la Dumnezeu, sfinţii îţi iau sufletul". Pentru împlinirea cumplitului act justiţiar, devine conspirativă şi deosebit de plină de energie: „pune poalele-n brâu, îşi suflecă mânecile, aţâţă focul şi s-apucă de făcut bucate". Trecuse de mult rostul jelitului. Ticălosul trebuia prins prin iscusinţă şi disimulare! Falsul praznic este capcana unde lupul cade din prostie şi lăcomie. Răzbunarea nu se împlineşte fără ca vinovatul să-şi cunoască vina, cauza pedepsei. Altfel dispare sensul şi satisfacţia vendetei. După evanghelia lupească, lui Dumnezeu îi plac numai iezii tineri; trecându-l prin foc, răzbunătoarea îi strigă că ei îi plac „de işti mai bătrâni, numai să fie bine fripţi", şi că părul lui pârlât ar fi bun de „spăriet".

Falsul praznic pentru pedepsirea lupului se transformă în praznic adevărat pentru pomenirea iezilor morţi.

Priveghiul devine prilej de înveselire a tuturor caprelor şi povestea se încheie cu ironia scriitorului: „Şi aşa s-a păgubit sărmana

capră şi de cei doi iezi, da şi de cumătru-său, lupul, păgubaşă a rămas şi păgubaşă să fie!” Îmbogăţită cu atâtea trăsături pe măsură umană, aceasta nu mai este un personaj de fabulă, ci unul construit pe dimensiunile unui protagonist de nuvelă.

La aceeaşi scară este dimensionat şi lupul. La Grimm, acest personaj este redus la schema de impostor care înşală iezii, îi înghite pe nemestecate şi se duce să doarmă buştean. Creangă însă sparge această schemă, urmărind îndeaproape personajul. Înainte de a fi lacom, lupul este flămând de-i „scăpărau ochii şi-i sfârâia gâtlejul”. Lăcomia este descrisă cu impresionantă nuanţare. De cum păşeşte pragul, „niciuna, nici două, haţ! pe ied de gât, îi rătează capul pe loc şi-l mănâncă aşa de iute şi cu aşa poftă, de-ţi părea că nici pe-o măsea n-are ce pune”.

Prada îi face mare plăcere, „se linge frumuşel pe bot”, dar nu-i este destul; este cuprins de neastâmpăr în căutmrea celorlalţi, „se iţeşte el pe colo, se iţeşte pe dincolo”, apoi oboseşte şi simte nevoia să-şi odihnească bătrâneţele, „se îndoaie de şale cu greu şi se pune pe chersin”.

(covată în care se pregăteşte aluatul pentru pâine). Din cauza unei sugerate nevolnicii de bătrâneţe, luată drept strănutat, cel de al doilea ied se descoperă din prostie.

După ce-l mântuie şi pe acesta, „se mai învârte cât se mai învârte prin casă”, pe al treilea nu-l găseşte, „căci iedul cel cuminte tăcea molcom în horn, cum tace peştele în borş la foc”.

Aflăm, prin urmare, că lupul este flămând. lacom, bătrân şi de o cruzime fără seamăn: „aşază cele două capete cu dinţii rânjiţi în fereşti... unge pereţii cu sânge”. Un

Walt Disney ar avea toate indicaţiile pentru a construi o peliculă dinamică şi emoţionantă. Portretul lupului se continuă însă întâlnirea cu mama îndurerată. Prefăcut, prevenitor, fals îndurerat, serveşte maxime din scriptură, scelerat la culme, aruncă ticăloşia în spatele altora.

Nu credem că exagerăm afirmând că aceste notaţii psihologice conturează două individualităţi care se ciocnesc după toate regulile de amănunt ale artei spectacolului.

Abstracţiunile „bine” şi „rău” din basm, vehiculate de povestitorul oral şi de culegător, prind viaţă în personaje dramatic construite în viziunea artistului. Observaţiile lui Tzvetan Todorov1

care ne-au ajutat în diferenţierea procesului narativ la un culegător folclorist şi un autor creator, ne pot folosi şi aici în demarcarea construcţiei personajelor. La Grimm, privirea din afară se opreşte la comportamentul general, de suprafaţă al personajelor, fără să interpreteze şi să comenteze; la Ion Creangă viziunea este dinăuntru, este omniscientă, descifrează detailat comportamentele, dar dincolo de ele, explică, motivează şi interpretează, dezvăluind nuanţate trăsături psihologice. Deşi în ambele naraţiuni avem de a face cu aventuri de basm, deci cu o cauzalitate iraţională, unitatea acestora se încheagă, totuşi, într-o structură diferită.

La Grimm avem una evenimenţială, pe când la Creangă.

Note: 1 Tzvetan Todorov, Poétique, op. cit., p. 116 – 132.

alături de aceasta, descoperim o armătură de esenţă psihologică.

Concluziile rezultate din compararea acestor două versiuni ne duc în mod firesc spre al treilea tratament diferenţiat. Autorul german nu mai face niciun efort de abatere de la fantasticul naiv al basmului. El i se conformează, chiar dacă acesta operează, stereotip, cu motive vechi, existente şi în alte producţii folclorice, sau dacă, de ultimă oră, aparţine momentului în care basmul a fost cules. Supunerea la varianta auzită de ei sau ajutoarele lor e uneori oarbă, anulând orice spirit critic de selecţie. Nu se poate explica altfel menţinerea motivului dobândirii unor fiinţe vii din burta unui animal înfometat şi feroce, identic, şi în Scufiţa roşie şi în Prichindel.

Tot fidelitatea faţă de o variantă, modernizată de data aceasta, explică şi prezenţa unei scene şocante în contextul atemporal, mitologic al basmului, cum este cea în care ideul cel mic se ascunde într-un… ceasornic.

În povestea Creangă ne stau la îndemână nenumărate dovezi de abatere de la fantastic spre un tratament realist al faptelor, începând cu decorul, care are specificitate rustică, potrivit cu acţiunea ce se petrece într-o pădure.

Casa iezilor este o colibă necăjită, cu horn (unde se ascunde mezinul), cu chersin (de sub care îşi trădează prezenţa, din naivitate, cel mijlociu) şi unde se pregătesc bucate pe ales pentru praznic (sarmale, placide, alivenci etc.). Tratament realist trebuie socotit şi faptul că lupul mănâncă doi iezi, pierduţi pentru totdeauna, şi că unul se salvează (cel mai isteţ) ascuns bine în horn, „sprijinit cu picioarele

de prichiciu şi cu masul în funingine”. Păstrarea celui de al treilea ied în viaţă are funcţie educativă (cel ascultător şi isteţ ştie să se ferească de primejdii), dar şi narativ-dramatică: el va fi acela care va spune mamei cine-i duşmanul. Rezolvării forţate, caritabile şi sentimentaliste, din Grimm (scoaterea iezilor din burta lupului), i se opune la Creangă fireasca înscenare a răzbunării. Organizarea realistă a momentelor se face la nivelul unor fapte umane, astfel că întreaga poveste îşi păstrează structura alegorică. Este semnificativ că acest basm cu caracter de apolog a fost ales din întreaga operă a lui Ion Oreangă şi a fost popularizat în cele nouă diak de indiene. Tratarea poetică, analitică (psihologizantă)

şi realistă înalţă acest basm la rangul unei opere literare culte care reintră în folclorul lumii într-una din scânteietoarele sale forme.

53. Comparaţia va releva întotdeauna distanţa dintre arta de culegători de folclor a fraţilor Grimm şi arta de prelucrare artistică a basmului la Creangă. Ea este tot atât de revelatoare şi între poveşti mai puţin asemănătoare între ele.

În Dănilă Prepeleac, O. Bârlea descoperă asemănări cu Hans im Ghick şi consideră chiar că această poveste este o variantă la cea realizată de scriitorul român. Neîndoielnic, două variante româneşti: Macovei cel cuminte

(publicată) şi Macovei cel norocos (nepublicată) sunt versiuni – aproximative şi ele – ale poveştii Grimm, Hans im Ghick. Aceste producţii sunt trecute şi ele de către cercetător printre variantele lui Dănilă Prepeleac. Singura apropiere ce se poate face este determinată de structura tematică foarte generală a schimbului dezavantajos, care însă corespunde numai unei părţi din povestea Creangă.

Chiar acesta, la rândul lui, se constituie din elemente diferite în cele două versiuni, germană şi română. Pornind de la un asemenea criteriu, se poate spune că Patul lui

Procust de Camil Petrescu este o variantă a lui Faust de

Goethe, pentru că şi într-o parte şi în cealaltă se vorbeşte şi de dragoste.

În povestea din colecţia germană de care ne ocupăm.

Hans, un prostănac şi atât, schimbă un bulgăre de aur

„Cât capul lui”, primit pentru şapte ani de slugărit, pe un cal, care-l trânteşte, calul, pe-o vacă, pe care nu ştie s-o mulgă; vaca, pe un purcel, care-i de furat; purcelul, pe-o gâscă, gâsca, pe o gresie şi o

piatră de bătut cuie ruginite. După ce scapă piatra şi gresia în fântână, Hans se duce fericit la maică-sa, ou nimic în pungă, după şapte ani de muncă. Fericitul, în prostia sa, nu poate fi apropiat nici măcar la distanţă de Dănilă Prepeleac, care îşi dă seama că este prostit atunci când dă boii pe car, carul pe capră, capra pe gânsac, gânsacul pe o pungă goală, pe care o dă lui frăţâne-su, care avea ce ţine în ea. Prin urmare, nu numai obiectele schimbului sunt diferite, dar nici caracterul nu este acelaşi. La Hans nu se vede nicio licărire de recunoaştere a greşelilor făcute, nicio lumină a înţelegerii „isprăvilor", aşa cum găsim la Dănilă, premise pentru desfăşurarea basmului mai departe, când eroul său devine isteţ „de nevoie". Basmul lui Grimm este o înşiruire de fapte auzite şi înregistrate în simplitatea lor.

Basmul lui Creangă este o construcţie logică pe fapte contrare, dar nu contradictorii, o combinaţie inteligentă a doua tipuri în unul singur, mai complex, erou de poveste cultă, păstrându-şi până la urmă amprenta şi farmecul de basm.

54. O comparaţie utilă desigur, ne oferă Fata babei şi fata moşneagului de Ion Creangă şi Fata moşului şi fata babei din colecţia fraţilor Grimm. S-au depistat asemănări între povestea lui Creangă şi diferite variante publicate (româneşti şi străine – 12) şi nepublicate (10); s-au găsit ecouri în Vampirul (versiune vlaho-meglenită) publicată de Weigand (unde un strigoi se speria de fata moşneagului, dar o sfâşia pe fata babei); s-a apelat la motivul „cutiilor", al căror conţinut contrastează puternic cu înfăţişarea lor, ce se găseşte în The Merchant of Venice de W. Shakespeare (O. Bârlea, op. cit., p. 63 – 64), pentru a dovedi, probabil, că „nimic nu-i nou sub soare". În schimb, nicăieri nu se pomeneşte despre această versiune existentă în colecţia fraţilor Grimm, mult mai la îndemână decât altele.

În povestea germană este vorba de o văduvă cu două fete, dintre care una vitregă. Aceasta îşi sângerează degetele torcând şi, din această pricină, scapă fusul în fântână. Maştera o trimite după el. Fata, aruncându-se după fus, se trezeşte pe un fel de „tărâmul celălalt", unde întâlneşte un cuptor de pâine şi un măr. Ea n-are de ales decât „truda" de a scoate pâinea coaptă din cuptor şi „osteneala" de a scutura mărul care atârna cu crengile până la pământ de atâta bogăţie a fructelor. Întâlneşte aceeaşi sfântă (se cheamă Dochia?!), care o pune la o treabă şi mai „grea": „să-mi aşterni cum trebuie patul şi să-mi scuturi bine pernele, ca să zboare toţi fulgii în toate părţile, pentru că atunci ninge

pe pământ”. Fata execută întocmai cele poruncite, dar se întristează de „dorul de acasă”.

Bătrâna „cu dinţii mari” nu se supără şi o conduce ea însăşi până la poarta deschisă, unde primeşte o ploaie de aur şi ajunge poleită acasă. De ciudă, fata bună a babei se aruncă şi ea în fântână, urmează aceeaşi cale, întâlneşte acelaşi cuptor, dar nu se murdăreşte în scoaterea pâinii, şi aceleiaşi pom pe care nu-l scutură ca să nu-i cadă vreun măr în cap. Bineînţeles că nu scutură pernele bătrânei cum trebuie şi nu mai ninge pe pământ şi că, în loc de ploaie de aur, fata babei va fi poleită cu smoală şi smolită va rămâne toată viaţa.

După cum se vede, schema celor două basme nu este prea diferită. Sunt însă câteva „detalii” care trebuie să fie luate în seamă. În primul rând, o lacună narativă. În zadar întâlnesc cele două fete cuptorul şi mărul (în povestea Grimm nu intră şi căţeluşa şi sleirea unei fântâni), căci povestitorul le uită ou desăvârşire. La întoarcere, una intră poleită cu aur, alta smolită, direct pe poarta casei. Este important acest detaliu, pentru că naraţiunea este lipsită astfel de ideea morală a răsplătirii pentru binele făcut, sau a sancţiunii lenei şi a indiferenţei. Am spune că probele sunt de matură să marcheze hărnicia, generozitatea, modestia şi absenţa acestora. Ele dau un coeficient moral care diferenţiază calitatea celor două personaje. Una e să scoţi nişte pâine din cuptor, să scuturi un măr şi să baţi mişte perne, ca în versiunea Grimm, şi alta este să sufleci mânecile şi să humuieşti un cuptor părăsit, să cureţi de omizi un păr, să sleieşti o fântână, să pansezi rana unei căţeluşe şi să speli, să hrăneşti şi să vindeci lighioane sălbatice, ca la Creangă. În al doilea rând, este greu de acceptat ca motiv al plecării darul de casa părintească, când fata orfană este „aşteptată” de o maşteră văduvă, care o va supune la aceleaşi chinuri. Povestitorul lui Grimm şi chiar Grimm însuşă niu observă că baba era fără moşneag, părintele bun al fetei, şi că dorul de casă nu este cu nimic justificat.

Semnificaţia morală a poveştii Grimm este alertată în cele din urmă de intenţii etiologice. Povestitorul german vrea să explice copiilor de ce ninge pe pământ (tocmai aici!) şi cum se explică diferenţa de culoare a pielii omeneşti. Povestea Creangă n-are nevoie de această dublă încărcătură etiologică, nepotrivită într-o scriere care trebuia să fie un imn al hărniciei, muncii, înfăptuită cu toate greutăţile legate de ea, dar şi un apolog al răsplăţii, care – morală sau materială –

în basm este totdeauna împărătească, cum și sancţiunea este exemplară.

Tentaţi să cunoaştem întâi restorturile intime, determinate, căile pe care şi-au apropiat basmul popular fraţii

Grimm, ca şi Ion Creangă, constatăm, acum, la încheierea paralelei noastre, că ei au avut atitudini profund diferite. Faţă de problematica eposului popular culegătorii germani au o comportare cărturărească voind să realizeze o antologie a basmului naţional şi pentru aceasta au mobilizat multe forţe, asumându-şi rolul de organizatori, selecţioneri, stilizatori ai acestei mari antologii. Creangă, fără preocuparea de a strânge într-un mănunchi toate producţiile de acest fel, de-a lungul unei vieţi, acumulează în memoria sa afectivă basme, care încep să se structureze pe câte va tipuri şi, astfel organizate, printr-o propulsie interioară, devin poveştile sale. Ion Creangă a fost astfel unicul lor culegător, unicul lor povestitor oral, unicul lor scriitor.

Fraţii Grimm reconstituiau în basmul popular poezia primitivă a veacurilor, particularităţile poporului german, evidenţiind, în mod deosebit, valoarea lor educativă. Acestea sunt tot atâtea motive pentru ca el să încerce o adevărată devoţiune pentru „poveste simplă şi fidel culeasă”, care nu este însă întotdeauna o ilustrare a principiilor declarate. Cu toată selecţia întreprinsă în funcţie de aceste repere, fidelitatea faţă de folclor este mai puternică. Rezultă că există poveşti culese de ei, care păstrează şi urme moderne, nu numai trăsături din vechime, cumulează şi contururi general umane, nu numai particulare ale sufletului german, însumează şi o morală oare nu corespunde totdeauna celei din veacul al XIX-lea.

Nu trebuie să înţelegem prin aceasta că ei au subordonat folclorul principiilor, nici că ar fi transpus necritic şi ar fi reprodus brut fenomenul folcloric. Între principiile morale ale epocii au străbătut adesea şi elementele unei etici, nu totdeauna creştine şi nu întotdeauna acceptate, precum şi unele aspecte în contrazicere cu concepţia mitologică a basmului. În culegerile lor au pus, totuşi, spirit critic şi raţiune, atât cât i-a lăsat adevărul la care se supunea. În preţuirea simplităţii basmului popular, în respectarea purităţii lui au străbătut şi intenţii de selectare şi deci de eliminare a unor elemente neconforme unui prototip ideal şi unor reguli estetice în arta prezentării lui literare.

Structură ambiguă, basmul cules de fraţii Grimm pierde în calitate prin confruntarea cu cel recreat de Ion

Creangă. Povestea scriitorului nostru nu s-a născut dintr-o preocupare antologică pe plan naţional sau universal, nici dintr-o fantezie mitologică sau dintr-o fidelitate ştiinţifică faţă de specia basmului de esenţă folclorică.

Cu atât mai puţin a fost construit el pe baza unui prototip mental, să genereze alcătuirea – unei întregi colecţii. Basmul Creangă se situează undeva la un punct de intersecţie a diagonalelor coborâte din două extreme: imaginare totală şi repovestire. Presupunem acest punct de intersecţie pentru că basmul scriitorului nostru nu este un produs integral al imaginaţiei de autor, deşi totul este din nou închipuit în modelarea amforei amintirilor; după cum nu este nici integrală repovestire, căci ne aminteşte sau se asociază unui model popular sau tuturor a la un loc. Nefiind influenţat de anumite intenţii morale sau sociale, Creangă a socotit dintotdeaiuna povestea numai o chestiune „de gust, şi nu de silă", gen care i se potrivea.

„Îi venea la socoteală" Creaţia sa nu s-a alcătuit din impulsuri intelectuale, dinainte precizate, ci pe temeiuri artistice pornite din determinări interioare, din bucuria de a povesti şi din năzuinţa de a dărui bucurie. Creangă creează gândind că doar compune, imaginează cu sentimentul că doar reproduce ceva ce ştia mai de mult; însceneazǎ dialogul vesel sau dramatic între fantasmele basmului, ou gândul că povesteşte o păţanie din Humuleşti;

le închipuie comportamentele, cu aerul că vorbeşte despre vecinii săi din Sărărie. Dincolo de fapte, notează trăsături sufleteşti ou gândul să le înţeleagă el, iar altora să nu le fie greu să le priceapă; fixează amănunte ivite în exprimare, detalii în gesturile personajelor, pentru că în bojdeuca lui stă cu ele de vorbă şi le învaţă să se comporte în lume, uitând că este doar un izvoditor de poveşti plăcute celor de-o seamă cu el. Basmele lui ajung să placă şi „domnilor", nu numai copiilor. Şi nu numai acestora, ci tuturor.

55. În raport cu fraţii Grimm, un mare grad de participare la ilustrarea şi mărirea puterii de pătrundere a folclorului constatăm în secolul al XIX-lea, la un alt mare făuritor de basme europene – Hans Christian Andersen (1805 – 1875). Povestitorul danez debutează când

Ion Creangă abia se naşte şi moare când povestitorul român abia debutează în Convorbiri literare. Se poate spune, cu toate acestea,

că cei doi scriitori au fost contemporani, părând că şi-au transmis şi ştafeta nevăzută a basmului european al secolului al nouăsprezecelea.

Hans Christian Andersen scrie poeme, comedii şi romane, dar devine celebru prin volumele sale de povestiri, publicate între anii 1835 – 1848. Se consacra o operă, şi, undeva, la poalele munţilor Neamţ, începea o viaţă vegheată de aceeaşi ursitoare. Un copil ou părul blond şi ochii albaştri râdea „la soare ca să se schimbe vremea”.

Era o copilărie luminoasă, dar care nu prevestea nimic din ce avea să fie mai târziu marele povestitor Ion Creangă. Natura, în planurile ei ameţitoare, dincolo de timp şi spaţiu, hotărâse o dinastie a reprezentanţilor basmului pe pământ: Grimm, H. Ch. Andersen, Ion Creangă.

56. Ca punct de plecare al investigaţiei noastre comparative, alegem Fata din soc, a povestitorului nordic, unde transpar mărturii despre secretul făuririi unei lumi de basm. Un bătrân evocă în faţa unui copil, dornic să asculte, ceva asemănător cu viaţa lui din trecut, adică o amintire. Copilul profesează, nemulţumit, că nu i s-a spus o poveste. Moşneagul răspunde şovăielnic. E greu să-i explice că şi amintirea este una. În acest timp, din ceainicul de pe masă crescuse un dafin cu o fată în el. şi aceasta declară sentenţios că „poveştile cele mai frumoase ies din viaţa de toate zilele”. Prin urmare, ele nu izvorăsc din împrejurări şi aventuri de excepţie, ci din amintiri şi întâmplări comune.

Un alt element constitutiv ial basmului trebuie să fie însă saltul în fantastic. Visul, pare să pledeze povestea, aureolează întâmplările comune, astâmpără setea de supranatural, de fantastic. Ele urmează să fie apoi încadrate în universul copilăriei, care le precizează rolul şi finalitatea.

În această povestire, ni se pare, rezidă misterul fermecător al basmului nordic. Pentru danezul Andersen, el nu poate fi altceva decât o realitate decantată în amintire, înălţată în fantastic prin vis sau vrajă, circumscrisă în universul imaginar al copilului. Realitatea este înţeleasă, însă, în mod deosebit de nordicul povestitor. Pentru el, aceasta însemna viaţa domestică, într-un cadru înflorit şi însufleţit, familiar povestitorului şi copiilor cărora se adresează. Este Danemarca însăşi.

Realitatea pentru Andersen nu este numai reprezentativă, ci şi semnificativă. Ea îmbracă ideile morale ale existenţei. Cu o înaltă, dar

neretorică ţinută educativă, el tratează aceste idei cu ironie şi umor satiric în poveşti ca: Porcarul, Hainele noi ale împăratului, Răţuşca cea urâtă, Tovarăşul de drum. Din acestea pare a se constitui modelul epic, propus de povestitorul nordic. În Cufărul zburător, feciorul de negustor, ajuns în ţara turcilor, nu putea să aspire la mâna fetei sultanului, decât dacă spunea părinţilor ei cea mai frumoasă poveste. I s-a cerut în mod condiţionat ca „povestea să fie ou tâlc şi cu haz”. Un asemenea basm nu este uşor de spus, dar tâlcul se află în ironizarea călătorului care îşi caută în altă parte fericirea decât în casa şi ţara lui. Hazul este însă îndoielnic. Rezultă evident că Andersen a construit o poveste discontinuă pentru a ironiza gustul celor puternici, cărora poate să le placă orice poveste, fie că avea, fie că n-avea haz şi tâlc. Intenţia teoretizantă este transparentă în final, când feciorul de negustor devine povestitor, fără cufăr zburător şi fără sultană, adică fără har fantastic. Acesta „cutreieră lumea şi spune poveşti, poveştile lui însă nu sunt aşa frumoase ca aceea ou chibriturile pe care a spus-o când era dumnezeul turcilor”. Marele artist ar vrea să spună că, pe lângă haz şi fantastic, povestea ar trebui să conţină şi tâlcul realităţii, al adevărului vieţii.

57. Raportul dintre realitate şi fabulaţie la scriitorul danez se înscrie pe un alt portativ decât la Creangă. Se porneşte de la realitatea cotidiană şi se ajunge la construcţii fabuloase, spectaculoase, fantasmagorii tragice sau groteşti, rod al unei imaginaţii metamorfozante şi al unei dispoziţii onirice la fiecare moment. Dintr-un ceainic cu flori de soc, în timp ce se deapănă o poveste, creşte un arbore, din care un personaj fantastic vede peste spaţiu şi timp (Fata din soc). Dimur-un han umil şi dintr-un palat obişnuit pornesc două fiinţe vrăjite, într-o teribilă urmărire prin văzduh, prin noapte şi furtună, până la catacomba unui munte, un fel de infern cu păianjeni strălucitori pe pereţi, cu flori de foc ieşite din gura şerpilor, cu perne din spinări de şoareci. Aici cântau lăcuste şi bufniţe iar curtenii erau cozi de mătură cu căpăţâni de varză, în locul capului (Tovarăşul de drum). Unsprezece băieţi umblă la şcoală, dar la dorinţa maşterii se transformă în 11

lebede rătăcitoare peste mări furtunoase şi insule înguste, iar sora lor, care-i visează mereu (şi visul este povestit:

„Se făcea că”...) le ţese şi coase din urzici 11 cămăşi ca să-i salveze de vrajă, sub grozavul consemn al muţeniei, până sub furca

spânzurătorii. Peisajul terestru, adevărat, plin de poezie, devine miraj, cu biserici, corăbii, neguri stabilizate în vis sub forma palatului locuit de Fata morgana, care dictează canoane (Lebedele). Sub imperiul spaimei, umbrele de pe pereţi se transformă în vederi înfricoşătoare, fulgii de zăpadă se transformă în arici, şerpi încolăciţi sau ursuleţi bondoci, iar răsuflarea omenească în îngeri cu coif, şi suliţe (Crăiasa zăpezii).

Fantasticul este înfăţişat de cele mai multe ori în culori sumbre, cu sublinieri terifiante pentru o imaginaţie de copil. Salvarea din acest infern produce întotdeauna o uşurare, o descărcare terapeutică, bucuria trezirii din coşmar.

Supranaturalul lui Creangă este epicizat şi senin, el creează un univers liniştitor, reconfortant prin dirijarea spre biruinţa binelui. Scriitorul român nu se pierde în imagini de coşmar terifiant. Visul în opera sa nu intră ca mijloc de realizare a fantasticului.

58. Andersen vede în vis o condiţie de imaginare a supranaturalului. Nu se poate spune însă că onirícul la poetul danez este o evadare din realitatea infern către visul edenic, ci mijloc de a potenţa, de a intensifica fantasticul, un fel de ere vitali zare a lui. Andersen nu e un romantic care să caute sensul vieţii în vis. Pentru el, acest tărâm este neprielnic, un pământ sterp al incertitudinilor, o lume artificială de gheaţă, scrum sau întuneric, de unde trebuie să te întorci la bucuriile cotidiene proprii, confortabile pentru fiinţa umană. Nu se complace în vis.

Părăsirea acestuia, evadarea din el este fericirea pământeană.

59. La Andersen, însă, fantasticul se păstrează şi în domeniul ideilor morale. Fervoarea metamorfozărilor se răceşte. Luciditatea îmbracă forme raţionale reţinute, dar de o claritate neobişnuită, accesibilă şi universului infantil. Ideile, sentimentele adultului invadează prin poveste în acest microunivers. Îngâmfarea îşi găseşte corespondent caricatural în infatuarea ridicolă a acului de cârpit, fără urechi, alături de coaja de ou şi ciobul de sticlă (Acul de cârpit); frivolitatea, ridiculizată prin tema unui cântec arhicunoscut, e sancţionată prin dispreţul suveran (Porcarul). Tenacitatea, neînfricarea în suferinţă sunt sensibilizate prin jucăria degradată succesiv, din mina copilului (Soldatul de plumb). Absurdul cunoaşterii pripite, importanţa nobleţei spirituale în contrast cu urâţenia fizică, influenţa mediului în destrămarea frumuseţii şi a valorii umane sunt

tot atâtea idei forţă, generos ilustrate în povestea unei răţuşte (Răţuşca cea urâtă). Basmul lui Andersen îşi trage firul şi se ţese din două caiere de iluminări. Unul ascendent: concret-fantastic;

altul descendent: abstract-concret. Primul este drumul făuritorului de basm, cel de al doilea este al fabulistului şi al naratorului etiologic.

La Creangă procesul acesta nu se dezvoltă pe aceleași căi. Pentru el realitatea primă este basmul însuși, punctul său de plecare. Recrearea sau prelucrarea eposului folcloric ne cheamă în permanenţă la realitatea terestră.

Personajele sale fac totul parcă să evadeze din fantastic.

Dominantă este senzaţia că el transformă realist fantasmele folclorice, le face familiare pământului moldovean.

Basmul este transferat nu în imaginaţia copilului, ci într-a ţăranului, nu în bucuriile și spaimele infantile, ci în obiceiurile, credinţele și superstiţiile frământătorului de pământ. Personaje fantastice sunt: Gerilă, Flămânzilă, Setilă, Ochilă, Păsări-Lălţi-Lungilă, dar, închişi laolaltă în camera de aramă înroşită în foc, se iau la harţă, întocmai ca nişte ţărani moldoveni. Mesele în jurul cărora se strâng sfetnici şi împăraţi n-au nimic din luxul şi belşugul unor bucate împărăteşti sau princiare, ci toate seamănă cu ospeţe sau praznice ţărăneşti.

Harap alb, cel mai fantastic personaj, din cel mai fantastic basm al lui Creangă, are toate atributele unui om obişnuit. E curajos din ruşine, e ajutat de toată lumea şi e iubit pentru că e bun şi prietenos, zboară cu calul până în nori, dar moare de frică; este o fiinţă superioară, un erou, dar rabdă persecuţii şi nedreptăţi, pentru că şi-a dat cuvântul de om să tacă; trece prin multe încercări fantastice, dar disperă şi ar vrea să-şi curme viaţa ca un muritor slab; cucereşte o iubită pentru altul, dar e ruşinos ca o fată mare când aceasta îl săgetează cu privirile. Un Dănilă Prepeleac este isteţ în întrecerea cu dracul pe care-l biruie şi-l alungă; e nepriceput însă la trebi, cum e cel mai prost gospodar. Un Stan Păţitul face contract cu dracul, dar nu-şi vinde sufletul, nu se încarcă de aur şi nici nu se face împărat. Rămâne în satul lui, cu ograda ceva mai înstărită şi tot cu nevasta lui cea necredincioasă, dar nu mai vinovată decât orice femele de pe lumea asta. O capră fantastică, cu nişte iezi, tot atât de fantastici, se răzbună pe lup, dar dacă o asculţi vorbind, parcă auzi o cumătră din orice sat

românesc, cuprinsă de ură faţă de duşmani, şi o mamă, ca orice mamă de pe lume. care-şi iubeşte odraslele.

Personajele lui Creangă nu capătă forme feerice sau înspăimântătoare, căci toate isprăvile fantastice nu ţi le poţi închipui pe tărâmul unei lumi imaginare sau în vis, ci numai în limitele unui sat. ca orice sat românesc de la poalele muntelui. Nu lipsa imaginaţiei feerice sau groteşti (un asemenea peisaj putea împrumuta de la alţii sau îl putea găsi în preajma Humuleştilor), nu incapacitatea descrierii cu notaţii vizuale şi auditive (viziunea lui este interioară naraţiunii, nu exterioară), ci numai tendinţa continuă de a făuri realist o construcţie imaginară, numai concepţia sa originală de autohtonizare a fantasticului l-a condus. Creangă topeşte aurul basmului universal şi toarnă modelul basmului românesc. Drumul creaţiei sale nu este de la concret la fantastic, de la concretul limitat la universul imaginar nelimitat al copilului. ca la

Andersen, ci de la fantastic la concret, de la general la particular, de la feericul sau înfricoşătorul univers imaginar la universul autohton românesc, de la imaginea difuză a unei închipuiri spaţiale la pajiştea specifică satului nostru de munte.

La Andersen călătoreşti din real, dincolo, în fantastic şi vis, chiar dacă te întorci de unde ai plecat. Planul real este escaladat de cel fantastic, pe când la Creangă există o asemenea fuziune, încât realul este implicat fantasticului. Acesta din urmă este convertit realistic şi astfel este transmis şi ascultătorului.

Intenţii fabulistice există şi la povestitorul român. Ele se dezvoltă în dublu fascicol. Unul îşi păstrează tonusul fantastic de basm, iar altul reflexul de apolog, pur şi simplu. În primul din ele, am încadra Capra cu trei iezi.

Punguţa cu doi bani, care au făcut înconjurul pământ ului sub forma dată de Creangă, iar în al doilea am cuprinde:

Povestea unui om leneş, Prostia omenească, Cinci plini.

Prin mijloace de basm, se alegorizează idei generale. Necesitatea sancţionării ticăloşiei, de pildă, o găsim în Capra cu trei iezi, iar în foarte cunoscuta Punguţa cu doi bani aflăm cuprinsă ideea că perseverenţa în lupta pentru propriul drept este răsplătită. Prin mijloace epice indirecte se alegorizează şi aspecte mai particulare, cu adresă la un anumit mediu şi anumite deprinderi. Pe direcţia ironică sau satirică se pun în lumină: munca, transformatoare a surselor

naturale în bunuri folositoare omului

(Inul şi cămeşa); nepriceperea în treburile gospodăreşti

(Prostia omenească); trândăvia ca negaţie a activităţii necesare (Povestea unui om leneş); pledoaria pentru necesitatea limbajului cotidian (Păcală); permanenta contradicţie dintre utilitate şi frumuseţe (Acul şi barosul); împărţirea dreptăţii, neştirbită de apărătorii ei (Cinci piini).

Ideile alegorizate de povestitorul nostru nu sunt mai prejos decât cele fabulate de către Andersen, idei ce i-au adus reputaţia de filosof. Am remarca însă că la Creangă reflexia capătă un sens mai concret, cotidian chiar, o tonalitate de umor şi satiră, instructivă aproape, alta decât la scriitorul danez, a cărui parabolă este mai poetică, mai labirintică în structura ei logică. Profunzimea ideilor este însă pe deplin comparabilă.

60. O asemenea intuiţie, transformată în judecată estetică, trebuie să-l fi dus pe rafinatul stilist Paul Zarifopol la apropierea povestitorului nositru de marele nordic, al cărui Klaus cel mic şi Klaus cel mare îi „aduce aminte la tot pasul de scriitorul moldovean” 1. Klaus cel mic este însă un Păcală cu aderenţe epice în alte producţii folclorice româneşti. „Păcală” al lui Creangă este altceva decât un păcălitor cum este Klaus cel mic. El ni se dezvăluie ca un partener incomod de conversaţie, cu un extraordinar simţ al limbii vorbite, dezvăluindu-i sensurile duble, tocite şi ne corespunzătoare la cei ce nu ştiu s-o folosească. Paul Zarifopol nu precizează de ce basmul danez îi aminteşte de scriitorul nostru. Este totuşi ceva care se potriveşte în povestea lui Andersen ou procedeele literare ale lui Creangă. Klaus este un personaj care se umileşte, lăsându-se numai în aparenţă prostit, căci cu isteţimea sa îi biruie pe toţi. În această ipostază Klaus aminteşte de Dănilă Prepeleac. Înrudirea dintre cei doi scriitori devine sensibilă prin realizarea tipului a cărui ingenuă rostire pregăteşte usturătoarea batjocură. Povestea Creangă este bipolară, chiar atunci când ni se pare pură repovestire a unui act folcloric. Cu unul din poli te farmecă, cu altul te invită la reflexie, care însă nu are un caracter speculativ, oi unul de ironie socială. Este

„Klausiană” această valenţă pentru că se îndreaptă spre ridiculizarea slăbiciunilor omeneşti. Klaus este un Păoajă senin care ia în derâdere orbirea soţului înşelat în propria-i casă. superstiţia în legătură cu forţa miraculoasă a obiectelor, pofta de îmbogăţire sau

căpătuială, prostia şi incapacitatea arogantă etc.

Note:

1 P. Zarifopol, Jean Boutiere, „Ion Creangă”, Viaţa românească, XXII (1930), nr. 10, p. 362.

Creangă îşi îndreaptă şi el floretele împotriva defectelor omeneşti cu sprijinul personajului şi înţelepciunii populare, citate ori de câte ori este nevoie. Personajul este dăruit de autor cu însuşiri în oare se trădează inteligenţa ironică a povestitorului. împăratul din Harap Alb joacă fiilor farsa cu ursul la capul podului, pentru a-i putea apoi batjocori subţire pe tema nepotrivirii faptei cu vorba. Pe primul îl întreabă cu ironie: „Da ce-ai uitat, dragul tatii, de te-ai întors înapoi?” Şi pentru a-şi spori şfichiuirea, argumentează cu înţelepciunea populară privind pe adepţii locului călduţ: „lac de-ar fi, broaşte sunt destule”. Pe cel de al doilea, la întoarcere, nu-l mai ironizează el, ci îl lasă direct în furcile populare, care sancţionează ruşinea lipsei de voinicie: „Ei, dragul tatii „aşa-i că s-a împlinit vorba ceea: apără-mă de găini, că de câini nu mă tem?” Şi apoi, într-o sinteză organică a ironiei personajului, augmentată cu cea existentă în proverbele populare, feciorii sunt nevoiţi să audă o dojană subţire, dar de oţel, precum că „umblă frunza frăsinelului”; că fapta lor nu numai că nu e ispravă de feciori de crai, dar nici „nu miroase a nas de om”; că din partea lor, frate-său „se poate culca pe-o ureche” şi că dorinţa acestuia se va împlini la „Sfântul Aşteaptă”. Şfichiuirea în parte a celor doi feciori se completează în avalanşă pentru toţi, acoperindu-i de ruşine, cu scopul nemărturisit de a le provoca trezirea curajului. Un asemenea personaj este înzestrat cu toată inteligenţa autorului, dar şi cu toată înţelepciunea poporului. Ponderea judecăţii sale este dublă. Klaus al lui Andersen este înzestrat cu forţa faptei. El nu fascinează ca personalitate persiflantă, ci ca fiinţă activă. Incintă dezvăluirea prostiei celor din jur, necomentata, necaracterizată (de isteţimea personajului) şi negeneralizată prin document tradiţional autentic (înţelepciunea populară). Suntem în faţa a doi constructori epici: unul este extensiv – Andersen;

altul este intensiv – Creangă. Reflexia autorului danez se infuzează în acţiune, dincolo de personaj. Reflexia scriitorului nostru nu se transplantează în eveniment, ci se dezvoltă în personaj, ca o justificare şi o confirmare, încărcate de experienţa şi reflexia coilectivităţii. Ironia celui dintâi se suprapune numai până la un punct

peste a celui de al doilea. A autorului român se amplifică prin persiflarea personajului, la care se adaugă zeflemeaua colectivităţii. Tripla valenţă la Creangă, ca şi monovalenţa ironică a povestitorului danez, infuzată în naraţiune, creează evenimente epice de neuitat. Diferenţele de exercitare a aptitudinilor artistice la cei doi făuritori de basm nu se opresc aici.

Ironia celor doi povestitori se bazează pe contrast. La

H. C. Andersen: prostia sau incapacitatea infatuată a împăratului şi a curţii sale este opusă pehlivăniei ţesătorilor, iar amândouă, nevinovăţiei şi sincerităţii copilului (Hainele noi ale împăratului); vocea privighetorii adevărate şi gâlgâiala privighetorii mecanice (Privighetoarea); isteţimea de Păcală, opusă prostiei şi cupidităţii celor din jur (Klaus cei mic şi Klaus cel mare); gingăşia şi frumuseţea fetei născută din bob de orz, în contrast cu urâţenia şi mărimea broaştelor şi a „domnişoarelor” cărăbuş (Degeţica); prietenia oamenilor schimbătoare după cum bate vântul sorţii şi credinţa statornică a câinilor

(Scăpărătoarea); agitaţia gălăgioşilor în contrast cu vitejia şi suferinţa tăcută a celor modeşti (Soldatul de plumb)

etc.

La Creangă descoperim: simplitatea faptei vitejeşti, opusă imposturii şi ticăloşiei (Harap Alb); chibzuiala gospodărească, în contrast cu prostia şi nepriceperea (Prostia omenească); superioritatea umană în opoziţie cu superstiţia tăriei forţelor supranaturale (Dănilă Prepeleac, Ivan

Turbincă); cupiditatea şi ticăloşia opusă modestiei şi tenacităţii, perseverenţei (Punguţa cu doi bani): hărnicia şi modestia, în contrast cu obrăznicia şi lenea (Fata babei şi fata moşneagului); caritatea relativă şi parazitismul absolut (Povestea unui om leneş) etc.

Adevărul este că ironia la cei doi scriitori nu ţâşneşte numai din asemenea contraste, dar ea însoţeşte de cele mai multe ori atari opoziţii. Compoziţia pe două planuri este mai evidentă la Andersen, unde vocea puternică este a autorului şi mai puţin a personajului care-şi asumă drepturi de comentator, sau a colectivităţii, prezentă permanent prin proverbe şi zicători, ca la Ion Creangă. Alegem această cale a grupurilor de opoziţii în comparaţia noastră pentru că ea ne oferă aspecte diferite ale ironiei la unul sau la altul dintre povestitori.

61. Am observat, în primul rând, că Andersen are pasiunea

explicaţiilor care abat afirmaţiile de la înţelesul lor obişnuit. Textele ne vor edifica asupra tâlcului lor. În basmul Tovarăşul de drum, slugile de la curtea împăratului erau tare mâhnite de răutatea fiicei acestuia.

Atât de mâhnite, explică autorul, încât în rachiul pe care-l beau „băgau zeamă de afine ca să-l înnegrească”, iar împăratul era atât de mâhnit, încât n-a mai putut mânca turtă dulce, fiind şi „cam tare pentru el”. La un concert neobişnuit, „bufniţa se lovea în piept pentru că... nu avea tobă”. Judecătorii de la curtea împăratului şedeau în jilţuri şi în dreptul capului aveau perne de puf, dar nu pentru a dormi, ci... „pentru a avea mai mult de chibzuit”.

S-ar putea crede că asemenea explicaţii sunt date pentru a amuza pe copiii care ascultau o poveste destul de sumbră cu un mort înviat şi transformat în „tovarăş de drum”, cu o grădină în care, în loc de flori, vedeai capete de om şi proiecţii vrăjitoreşti din cauza cărora te luau toţi fiorii groazei. Procedeul este însă frecvent şi se pare că nu i se conferă numai asemenea roluri. Pe unul care-şi risipise averea, prietenii nu-l mai vizitau, dar nu pentru că sărăcise, ci... „pentru că erau prea multe scări de urcat” (Scăpărătoarea). O jucărie n-a strigat fiindcă...

„Era în uniformă şi nu se cuvenea să strige aşa în gura mare” (Soldatul de plumb). Tot soldatul de plumb ar fi început să plângă cu lacrimi de plumb, dar s-a gândit că...

„Un oştean nu trebuie să plângă”. Dascălul vine la nevasta ţăranului cu un scop precis, dar autorul schimbă acest scop printr-o explicaţie ironică... „ca să-i dea bună seara”.

(Klaus cel mic şi Klaus cel mare). Tot o explicaţie ironică este şi cea pusă în gura unui sfetnic fără nume, care crede că privighetoarea şi-a schimbat culoarea... „de spaimă că vede atâtea feţe simandicoase în preajma ei”. Ironia e dublă la adresa figurilor de privilegiaţi: întâi pentru că aceştia cred că talentul nu poate exista fără artificiala lor strălucire, iar în al doilea rând, pentru că nu-i pot explica provenienţa decât ca rezultat al propriei lor existenţe. Prima persiflează lipsa simţului naturii, al realităţii, a doua se îndrepta împotriva infatuării. Această împletire de glumă şi seriozitate la Andersen este ironie romantică de o factură deosebită. Comentariul plin de haz este o explicaţie, nu un nonsens categoric. Am spune mai curând că în aceasta există o deviaţie a sensului spre limitele logice ale realităţii, nu spre absurd. Mecanismul este analizabil. Afirmaţia (perne de puf) este

urmată de o explicaţie falsă (pentru chibzuinţă). Aceasta, la rândul ei, este continuată, în afara textului, de sensul ei adevărat (pentru dormit). Din exemplul analizat se poate vedea că procedeul are dublă funcţionalitate. Prima o îndepărtează de sensul logic, real, este falsă. A doua deschide drumul spre cea adevărată, o sugerează. Cititorul şi-o însuşeşte numai mental, pentru că autorul n-o consemnează. Lămurirea dată de scriitor ţinteşte, nu numai aparent, la răsturnarea afirmaţiei prin contrariul ei fals „dar şi la negarea oricărei alte explicaţii posibile. Parcă ar avertiza asupra disimulării viitoare a obiectului ironizat. Este dezavuată nu numai fapta, dar şi posibila reacţie pretext. Această dublă vulnerabilitate a obiectului ironizat scontează umorul exploziv. Neexercitându-se în relaţie cu absurdul, ironia lui Andersen se concentrează spre altă ţintă: avertizează etic şi se derulează simpatetic educativ. Obiectivele ironizate nu devin odioase, ci numai ridicole. Persiflarea venerabilului danez nu este crudă în sens schlegelian, ei. umanizată; nu tăioasă, ci relevantă.

62. Asemenea explicaţii, la Creangă, sunt altfel construite. Ele nu sunt puse în relaţie cu o altă replică umană posibilă, ci mai curând sunt aruncate în braţele absurdului, afirmaţia fiind corelată ou supranaturalul, cu imposibilul. Soacra care avea trei nurori vedea totul în casă, chiar când dormea, pentru că... avea un ochi în ceafă, care stătea „pururea deschis”. Aceeaşi mamă soacră nu mai putea vorbi nu pentru că fusese bătută zdravăn, ci...

pentru că „ielele i-au luat limba” (Soacra cu trei nurori).

Dănilă Prepeleac nu găseşte altă explicaţie schimburilor sale dezavantajoase, decât că... „parcă dracul mi-a luat minţile”, iar pentru tot ce i se întâmpla în acea zi, altă explicaţie nu presupunea decât... „se vede că mi-a luat cineva din urmă”. Tot el cugetă cu umor că dracii îl bagă în seamă şi-i dau atâtea bănet pentru că... „s-a apucat să facă mănăstiri”. Iar dacă-i plesneşte un ochi în cap, motivarea este tot atât de absurdă... „pesemne blăstămul gâştelor văduvite l-au ajuns, sărmanul” (Dănilă Prepeleac).

Purceluşul adus babei drept odor seamănă acesteia... leit

„Ruptă bucăţică” (Povestea porcului), iar calul lui Harap

Alb devine zeflemitor după acelaşi mecanism, persiflând supărarea stăpânului său... „Poate ai primit poruncă să jupuieşti piatra morii şi să aduci pielea la împărăţie?”

După cum se vede, lămuririle povestitorului nostru nu-şi pierd

dispoziţia spre glumă, ironie, numai că structura lor absurdă lasă neatins sensul afirmaţiei. Autorul se face a nu şti să risipească nedumeririle cititorului.

Cei doi scriitori folosesc, prin urmare, aceleaşi explicaţii ironice, amestec de glumă şi seriozitate. Construcţia şi funcţionalitatea lor este însă diferită. În primul rând.

Andersen păstrează pentru el această abilitate explicativă, pe când Creangă, în majoritatea cazurilor, face din ea o zestre a personajelor. În al doilea rând, alunecarea spre glumă dezvăluie o altă reacţie posibilă, pe când la

Creangă ea anulează prin absurd orice explicaţie. La al doilea, scopul este demonstrarea şi invocarea zădărniciei.

Aceasta îi slujeşte adesea în pulverizarea stării grave a amărăciunii, distrugându-i orice temei raţional. Durerile, mâhnirile se minimalizează optimist, în raport cu capacitatea nelimitată a suferinţei umane şi zarea largă şi luminoasă a speranţei.

63. Ironia la cei doi scriitori nu rămâne însă în acelaşi plan. Ea îşi susţine tonalitatea euforică, numai atunci când intervine întâmplător în ţesătura unei poveşti în care majoră este nota fantastică. Când însă această trăsătură devine pretext şi aspectul general e de întâmplare reală sau apolog, râsul păleşte în faţa gravităţii. Ironia îşi măreşte sfera de acţiune şi se despleteşte în alegorii cu precise finalităţi persiflante. Nefiind binevoitoare, ci tăioase, micile pretexte umoristice ce li se înglobează devin virulente satire. La Andersen, uşorul reproş, adus trecătoarei prietenii, se schimbă în satiră monumentală la adresa slugărniciei şi a fricii de adevăr, în Hainele noi ale împăratului. Lejera aluzie la adresa celor care nu disting adevărata valoare de imitaţia ei se converteşte în satiră împotriva celor orbiţi de aparenţă şi schimonosiţi de pripeală în judecarea oamenilor (Răţuşca cea urâtă).

Întâmplătoarea glumă cu privire la lipsa de modestie se transformă în satiră contra infatuării (Acid de cârpit).

La Creangă, ridiculizarea întâmplătoare a răutăţii femeilor bătrâne se transformă în imens rechizitoriu împotriva ambiţiei hapsâne a soacrelor (Soacra cu trei nurori).

Observarea lipsei de hărnicie devine satiră a leneviei absolute şi nejustificate într-o lume activă (Povestea unui om leneş). Dacă-i privită îngăduitor, cu umor, „nechibzuinţa la trebi”, în schimb nu este

cruţată prostia care face ravagii în activitatea practică (Prostia omenească). Descoperim adesea, marcate de autor, parţiale alegorii satirice. Se persiflează astfel: impostura, relevându-se trezirea din naivitate şi credulitate (Harap Alb); se subliniază inutilitatea credinţei în forţele supranaturale (Dănilă

Prepeleac). Se condamnă lăcomia de arginţi (Punguţa cu doi bani). Oricât am crede că aceste accente satirice aparţin numai structurilor mitice ale basmului, nu se poate să rămânem opaci în faţa reliefului sculptural dat acestor sensuri de autorul cult. La cei doi mari povestitori, trecerea de la ironie umoristică la umor satiric, chiar la satiră, se face pe nesimţite. Graniţele acestora se şterg, se conturează mereu, se interferează, de cele mai multe orii

ordonate de o inteligenţă ce implică o anumită filosofie.

În afirmaţia lui Boutiere că Ion Creangă nu este un filosof ca Andersen (Jean Boutiere, op. cit., p. 179) nu trebuie să înţelegem că opera sa este lipsită de orice filosofie. Nu este filosofia cutărui sau cutărui gânditor cu filoane idealiste, împletite cu ipoteze sumbre, ca la Andersen. Creangă are o filosofie reprezentativă, cea a colectivităţii care se cheamă poporul român.

64. Acesta este izvorul erudiţiei sale. Citatele lui apelează în permanenţă la această înţelepciune. Vorba ceea este poarta prin care se strecoară ea în povestea

Creangă, sub forma de zicere şi proverb. Acestea expun şi exprimă o vastă experienţă socială şi morală. Risipită cu generozitate în proverbele şi zicerile personajelor importante şi mărunte, înţelepciunea din povestea lui

Creangă se cere bine recunoscută, şi nu botezată cu nume false. Ea nu este culeasă, ci utilizată pentru nevoile şi scopurile povestirii. Nu este specifică doar universului rural, ci caracteristică pentru omul universal. Proverbul şi zicerea străbat drumul, până la aforism, maximă, alegorie.

Iată de ce Creangă nu poate fi miorodimensionat la un

„Umanist al ştiinţei satului” (G. Călinescu, op. cit., p. 131).

El depăşeşte acest cadru şi asemenea proporţii prin sensurile generale şi universale ale prozei sale. Nu uităm de pildă faptul că şi în folclor găsim calul cu puterea de a zbura peste ţări şi mări, chiar cu capacitatea de a spune stăpânului său să-i scoată din ureche un pieptene sau o perie pentru a ridica păduri şi ape în calea zmeilor, dar

nu vom găsi nicăieri în basme un cal asemănător celui din povestea Creangă care să predice o filosofie a luptei şi speranţei în faţa numeroaselor încercări ale vieţii. Oricât am căuta să identificăm această filosofie cu o înţelepciune ţărănească, specifică numai unui mediu rural, dacă nu descifrăm în ea virtuţile unei concepţii optimiste în faţa vieţii, opusă desperării şi îngenuncherii în faţa destinului sau divinităţii, înseamnă că ignorăm unul din sensurile fundamentale ale basmului lui Creangă. Să-l ascultăm:

„Stăpâne… nu te mai olicăi atâta. După vremea rea a fi el vreodată şi senin. Dac-ar sta cineva să-şi facă sama de toate cele, cum chiteşti dumneata, apoi atunci ar trebui să vezi tot oameni morţi pe toate cărările… Nu fi aşa de nerăbdător! De unde ştii că nu s-or schimba lucrurile în bine şi pentru dumneata! Omul e dator să lupte cât a putea cu valurile vieţii, căci ştii că este o vorbă: nu aduce anul ce aducea ceasul. Când sunt zile şi noroc, treci prin apă şi prin foc, şi din toate scapi nevătămat…”

Evident, găsim aici o pledoarie pentru bărbăţie, şi nu pentru văicăreală; convingerea în reversibilitatea sorţii omului; consecinţele posibile ale laşităţii în faţa nenorocirii; încrederea în capacitatea omului de a suporta orice încercare: enunţarea dimensiunii nemăsurate a răbdării, dublată de îndemnul la luptă cu greutăţile; afirmarea ideiii de neprevăzut, izvor de vigoare şi curaj, şi, în sfârşit: conceptul salvării omului, prin propriile forţe, în proiecţie dinamică şi modernă, eliberată de spaimă şi determinări supranaturale. Prezenţa unei asemenea filosofii o vom întâlni şi în alte poveşti. Dacă vom lăsa la o parte, pe pildă, pretextul anecdotic al întrecerii cu dracul din Dănilă Prepeleac, sau al luptei cu moartea din Ivan

Turbincă, vom descoperi sensul superiorităţii omului în faţa puterilor supranaturale şi al capacităţii lui de a învinge răul sub toate formele care i se ivesc în cale. Efortul permanent al prozei lui Creangă este îndreptat spre conturarea spirituală a personalităţii. Această finalitate umanistă depăşeşte limitele unei „erudiţii folclorice” sau ale unei „ştiinţe a satului”.

65. Tangenţa artei celor doi povestitori pare să fie limitată odată cu relevarea procedeelor ironice şi alegorice utilizate în scopul dotării prozei lor cu semnificaţii dincolo de mit şi istorie, configurând o lume cu idei morale, rezultate ale unei adânci experienţe umane. Există însă şi alte sectoare ale artei celor doi scriitori deschise comparaţiei. Am

sublinia în puţine cuvinte direcţia efortului în construcţia imaginilor, fără de care povestitorul popular rămâne prizonierul unei scheme folclorice, la îndemâna oricui. Desfătându-se în alegorii şi simboluri, fantezia nordicului romantic se desfăşoară pe fundaluri de realitate şi vis, dând naştere unor tablouri violent colorate sau peisaje difuze, în care lumina şterge contururile întunericului, iar întunericul adumbreşte limitele luminii.

H.C. Andersen este neîntrecut în pictarea peisajului, natura fiind prilej de contemplaţie. Muntele nu-i produce, ou toate acestea, euforii poetice. Acesta nu există pentru el decât ca înălţime, de unde poţi privi acoperişurile domestice şi micile vieţuitoare, amestecate cu oamenii în microdimensiunea lor. De pe munte, „turlele bisericilor se vedeau jos printre frunzele copacilor, ca nişte poame roşii” (Tovarăşul de drum). Pădurea este mai des contemplată, dar nu este văzută în dimensiunea ei plastică, ci, mai ourând, ca un cadru misterios care-l apără pe om de duhurile rele. Acest cadru real şi dens se irizează prin evocarea privirii divine. Pădurea se umanizează prin evooarea nevoii de singurătate, linişte şi securitate. Sunt încercate senzaţii primare şi elevaţii spirituale, mistice aproape: „Era aşa de mare liniştea, încât îşi auzea paşii când călca pe frunzele uscate. Nu era nicio pasăre nicăieri şi razele de soare nu străbăteau prin frunzişul des;

trunchiurile copacilor erau aşa de aproape unul de altul, încât făceau ca un zid des de jur-împrejurul ei… i se părea că ramurile de deasupra ei s-au dat într-o parte şi

Dumnezeu se uită blând la ea şi îngerii se uitau şi ei peste umerii şi pe sub braţele lui ca s-o vadă”. (Lebedele)

Evocările lui Andersen nu-şi uită niciodată credincioşii lui ascultători, copiii. Peisajul muntelui şi al pădurii capătă mireasma şi contururile imaginaţiei infantile.

66. Această seducţie dispare în faţa peisajului acvatic, unde imaginaţia plastică a poetului se desfată în voie.

Pentru povestitorul nordic, un lac este „aşa de limpede, încât dacă vântul n-ar fi mişcat crengile, ai fi putut crede că-i zugrăvit, aşa desluşit se oglindea pe luciul lui frunzele şi cele luminate de soare şi cele care 9 tăteau la umbră” (Lebedele). Această paletă impresionistă nu alimentează totdeauna peisajul său. Combinarea elementelor plastice îl duce şi spre tablouri luxuriante, înfiorate de erotica vegetală, pline de elanuri de înfrăţire, de identificare, ca în pânzele stufoase ale

stilului baroc. Tot în pictura obsesivă a lacului „copacii de pe maluri își întindeau unii către alții ramurile stufoase și acolo unde nu ajunseseră să se împreune, își smulseseră din pământ rădăcinile și atârnau cu crengile încâlcite peste apă” (Lebedele). Icoane delicate se nasc din tumultul unei mișcări și devin ornamente în viziunea unei clipe: „spuma albă de pe întinsul verde întunecat al valurilor parcă-ar fi fost milioane de lebede care pluteau pe apă” (Lebedele). Adevărat este că peisajul lui Andersen se miniaturizează de multe ori, pierzând din sublimul său copleșitor, dar prin interiorizare este adus aproape de inima omului.

67. Peisajul acesta pastelat și interiorizat Be prezintă în tablouri parțiale, pe care Andersen le sensibilizează și integrează în adevărate viziuni structurate în realitate domestică, lume de basm și fantasmă de vis. De la lumea domestică la cea de basm se trece pe nesimțite, iar acestea două transcend în vis prin demarcația „se făcea că, adesea lipsită de necesitate.

Uimitoare la Andersen este alternanța între realitatea umană și cea subumană, microdimensionată. Subumană, nu în esență, ci în dimensiune. Universul se micșorează, de pildă, pe măsura unei fetițe ieșite dintr-o lalea. Degețica se va învârti printre broscuțe, cărăbuși, fluturi, omuleți albi și străvezii. Gingășia acestei lumi este sugerată prin comparație. Craiul florilor este așa de mic, încât o rândunică obișnuită putea să pară un vultur uriaș. Alternanța ne duce spre începuturile lumii. Și totul răsare dintr-o floare de soc, dintr-un fulg de zăpadă sau dintr-un ou de rățușcă. Toate ființele acestui univers parcă ar spune: „Noi și lumea”, că pățind contururi și viață în imaginația copilului, potrivite aspirațiilor lui patetice. Această disponibilitate l-a consacrat pe Andersen drept povestitorul animator al jucăriilor, al crăieselor de hârtie și al soldaților de plumb. Spre deosebire de alți povestitori, el rămâne maestrul vrăjitor al micului univers fără să se izoleze de realitate. „Pentru simțul comun al vieții diurne, visarea e o evadare din realitate, frumoasă sau oribilă, împrospătătoare sau deprimantă, oricum însă, izolată de viața de toate zilele. Nu așa stau lucrurile pentru un romantic. El nu va interpreta visele în termenii vieții diurne, ci viața în termenii experienței onirice, convins că dezvăluie un strat mai profund al existenței universale. În felul acesta, un sistem de gândire extrem de complex se unește cu idei religioase străvechi. Visătorul romantic, pierind urechea atent la murmurul

confuz ce se ridică înăuntrul lui în liniştea nopţii, desluşeşte glasuri profetice. Poezia lui devine, aşadar, un mijloc de a asigura un receptacul local imaginilor şi emoţiilor evanescente ale viselor sale”. 1 Dintr-un asemenea unghi internote:

1 K.E. Gilbert – H. Kuhn, Istoria esteticii, Meridiane, Buc. 1972, p. 331.

pretativ, H.C. Andersen este un povestitor romantic în basmele sale, în care naraţiunea este mai mult un vis al vieţii. Personajele sale micro dimensionate, ca şi cele suav aeriene, cele ou o comportare neobişnuită, devin fantasme de vis familiare; cele înfiorătoare, groteşti, nu sunt numai entităţi supranaturale, ci sunt plăsmuiri de coşmar.

În relaţia om-natură, n-am putea spune că acest mare vrăjitor al cuvântului reduce totul la relaţia om-peisaj.

Pentru el, natură înseamnă nu numai lumea fizică şi morală, ci şi existenţele istorice, fabuloase şi ideale. Legătura cu natura exterioară, cu peisajul, nu este numai o ancoră în realitatea fizică, în vederea reproducerii ei în linii reci şi frumoase. El are faţă de această natură o atitudine sentimentală. Observaţia sa poetică e încălzită de un patetic suflu de umanitate. O tandreţe imensă se degajă din descrierile sale, unde tablourile nu sunt globale, simetrice, ci decupaje dense, mustind de viaţa noastră cea de toate zilele.

Relaţia om-natură la Creangă nu ne apare în acelaşi fel. Pentru povestitorul român, natura nu e obiect de contemplare, care să-l predispună la crearea de tablouri încântătoare prin ele înseşi, colorate şi infuzate cu patosul sentimentelor. Imaginile lui plastice sunt largi şi dinamice, aşa cum apar în forfota dracilor pe moşia boierului din povestirea Stan Păţitul. Dimensiunea lanului şi a activităţii este ceea ce-l stimulează pe artistul ţăran:

„Chirică atunci el ştie ce face şi cum face! că într-o clipă adună toată drăcimea şi-o pune la lucru pe câmp. Unii secerau, alţii legau snopi, alţii făceau clăi şi suflau cu nările să se usuce, alţii cărau, alţii durau girezi – mă rog, claca dracului era, ce să vă spun mai mult?” Tabloul capătă relief nu prin minuţioasă descriere, ci prin ritm alert, concentrând în enumerări rapide toate activităţile unui sezon (timpul recoltării). Scriitorul găseşte expresia cea mai potrivită: „claca dracului” pentru cuprinderea acestor munci de vară în mica şi drăcească unitate de timp, realizând infernalul, fantasticul dinamism.

68. Drept este că descrierea nu ne apare fastidioasă şi că

detaliile nu se reţin. Nu se poate spune însă că povestitorul român le trece cu vederea, că le ignoră. Atragem atenţia asupra unei imagini, care este detaliu numai în aparenţă. În Povestea lui Harap Alb, fântână, element indispensabil în naraţiune, este descrisă cu un simţ rar întâlnit al observaţiei şi reprezentării. Într-un loc pustiit de vegetaţie şi de oameni (sugerat mai de mult), apare, deodată, apa, element fertil de viaţă, necesar şi miraculos ca într-o sahară: „Şi cârnind pe-o cărare, mai merg ei oleacă înainte până ce ajung într-o poiană, şi numai iaca ce dau de-o fântână cu ghizdele de stejar şi cu un capac deschis în lături. Fântână era adâncă şi nu avea nici roată, nici cumpănă, ci numai o scară de coborât până la apă”. Procedeul descriptiv ne indică prin observare ceea ce se vede: „ghizdele de stejar”, „capac deschis în lături”, „scară de coborât în apă”. Tabloul se îmbogăţeşte şi prin notaţii de reprezentare a ceea ce nu se vede, pentru a ni-l particulariza şi mai mult: „nici roată… nici cumpănă”. În câmpia românească sunt trei feluri de fântâni: cu cumpănă, cu roată (când apa este la adânc) şi fără aceste adausuri când apa este la suprafaţă. Fântână cu scară este al patrulea tip, închipuit de Creangă (ca o fântână arabă, remarca O. Bârlea). Descrierea se întrerupe, dar nu se termină. Pe lângă scara fântânii, element descriptiv, dar necesar narativ, trebuia să mai apară un detaliu semnificativ, infuzat în dialog, separat de corpul descrierii – răcoarea: „Îmi vine să nu mai ies afară.

Dumnezeu să uşureze păcatele celui cu fântână, că bun lucru a mai făcut! Pe arşiţile este, o răcoreală ca asta mult plăteşte!” Şi răcoarea, această calitate a apei pe zăduf, devine argumentul simulării spinului, capcana în care va cădea feciorul de crai: „Doamne, stăpâne, nu ştii cât mă simţesc de uşor, parcă îmi vine să zbor, nu altă ceva. Ia vâră-te şi dumneata oleacă, să vezi cum ai să te răcoreşti: aşa are să-ţi vie de îndemână după asta, de are să ţi se pară că eşti uşor cum îi pana…”

Am spune, prin urmare, că ne aflăm în faţa unui dublu procedeu în descrierea naturii. Pe lângă dinamizarea ei fantastică, obţinută prin rapidă enumerare, autorul român foloseşte notaţii vizuale, produsul observaţiei directe, dar şi notaţii rezultate dintr-o precizare anterioară; acestea din urmă, într-un tablou de natură având o valoare plastică, precisă, complementară, nu noţională; particularizantă, nu generalizatoare.

69. Am observa apoi, că absenţa aptitudinii pentru desenere la

Creangă este o falsă impresie critică, pentru că nu se remarcă deloc caracterul întrerupt, alternant al actului descriptiv. Reluarea notaţiilor auditive, sonore, motrice după un rând, două sau chiar după un aliniat, este un procedeu destul de obişnuit la autorul român.

Aceasta se întâmplă, fără redundanţă, urcând câte o treaptă şi infuzându-se organic în naraţiune sau în dialogul scenarizat. Adesea, elementele descriptive, întrerupte de un dialog, pot deveni motive epice în aliniatul următor. De altfel, tabloul nu este îngrădit pe porţiuni compacte instilate cu intenţi picturale şi fotografice, ca la experimentalişti. Prin caracterul ei întrerupt şi alternant, descrierea se asociază naraţiunii în modul cel mai natural, nestingherind-o din fluxul ei. În întâlnirea lui Harap Alb cu roiul de albine, de pildă, distingem trei timpi care marchează întreruperile şi alternanţele. Prima notaţie descriptivă ar fi: „aude o bâzâitură înnăduşită”. Aceasta nu este continuată, pentru că urmează căutarea lui Harap

Alb, care „se uită el în dreapta, nu vede nimica; se uită în stânga. nici atâta; şi când se uită în sus, ce să vadă?”

După această întrerupere, dispoziţia descriptivă revine în al doilea timp: „un roi de albine se învârteau în zbor pe deasupra capului său şi umblau bezmetice de colo până colo, neavând unde să se aşeze”. Urmează întreruperea pricinuită de reacţia afectivă a lui Harap Alb, care: „văzându-le aşa, i se făcu milă de dânsele, şi luându-şi pălăria din cap o pune pe iarbă la pământ, cu gura în sus, şi apoi el se dă într-o parte”. După acest intermezzo pur epic, intervine al treilea timp: „Atunci bucuria albinelor: se lasă în jos cu toatele şi se adună ciotcă în pălărie”. Tabloul roiului pare terminat. Cu firească naturaleţe, scriitorul îşi mută obiectivul pe minuţioasa descriere a activităţii binefăcătorului care: „aleargă în dreapta şi în stânga şi nu se lasă până ce găseşte un buştihan putregăios, îl scobeşte cu ce poate şi-i face un urdiniş. După aceea aşază nişte ţepuşi într-însul, îl freacă pe dinăuntru cu cătuşnică, cu sultană, cu mătăciune, cu poala Sântă-Măriei şi cu alte buruiene mirositoare şi prielnice albinelor, şi apoi, luându-l de umăr, se duce la roi, răstoarnă albinele frumuşel din pălărie în buştihan, îl întoarce binişor cu gura în jos, îi pune deasupra nişte căptălani, ca să nu răzbată soarele şi ploaia înăuntru, şi apoi, lăsându-l acolo pe câmp între flori, îşi caută de drum”. Ultima precizare deschide calea către al patrulea timp, care este de fapt o intervenţie narativă: „Harap Alb, pentru că eşti aşa de bun şi te-ai ostenit de ne-ai făcut adăpost, vreau

să-ţi fac şi eu un bine în viaţa mea: na-ţi aripa asta şi când îi avea vreodată nevoie de mine, aprinde-o şi eu îndată am să-ţi vin întru ajutor". Harap Alb primeşte cu bucurie „aripa" şi astfel se încheie ultima parte a întregului tablou al întâlnirii cu albinele.

Descompunerea în patru timpi a acestui episod epic ne relevă o dublă înfăţişare: roirea albinelor şi aşezarea lor în stup de către Harap Alb. Cei patru timpi marchează întreruperea descrierii roiului şi alternarea ei cu prezentarea minuţioasă a intrării albinelor în stup. Totul este realizat cu notarea unor detalii rezultate dintr-o fertilă experienţă şi o ascuţită observaţie. Este, am putea spune, un procedeu criptic şi dihotomic, dar nu absent, dificil de sesizat din două motive. Întâi, din pricina caracterului său întrerupt. Rar vom găsi la artistul nostru tablouri ample compacte. Ele vor fi întrerupte de autor sau de agentul narator. Întreruperea este marcată de cele mai multe ori de plasarea unei reflecţii colective, introdusă prin „vorba ceea", fie prin mimarea imposibilităţii de a explica absurdul, realizată prin „el ştie cum face", fie, în sfârşit, de o deviaţie spre glumă. Este dificil de sesizat. apoi, pentru că procedeul notaţiei auditive sau plastice este infuzat în succesiunea evenimenţială, chiar în fluxul epic. În aceste momente succesive se aglomerează elemente cinetice, neglijabile în descrierile picturale, compacte tradiţionale. Ritmarea componentelor descriptive în rapidă succesiune dau o asemenea mişcare textului, încât se creează impresia exclusivă a narativizării.

De altfel, această modalitataie a descrierii se afirmă şi în pasaje mai compacte, când Ion Creangă se lasă furat de vârtejul imaginaţiei, convertind epicul în proză lirică şi chiar în versuri regulate. Semnificativă ne pare înfăţişarea peisajului cosmic. Viziunea se proiectează incomensurabil între cer şi pământ, realizându-se prin dublă notaţie, din închipuirea zborului şi a coborârii: când eşti pe pământ, spre fericirea înaltului, iar când o ai, ameţeşti, dorindu-ţi siguranţa pământului. Zborul fantastic, înfăţişat cu o naivă uimire în folclor, prinde o stăpânită fascinaţie în imagine şi cadenţă de cântec: „Am să zbor lin ca vântul / Să cutreierăm pământul... Şi odată zboară calul lui Harap Alb până în nouri, apoi o ia de-a curmezişul pământului: Pe deasupra codrilor, / Peste vârful munţilor, / Peste apa mărilor, şi după aceea se lasă încet-încet într-un ostrov mândru din mijlocul unei mări, lângă o căsuţă singuratică, pe care era crescut nişte muşchi pletos de o podină de gros, moale ca mătasa şi verde ca buratecul".

Prezentarea nu este atât a peisajului, cât a zborului. Fantasticul de basm (sfidarea spaţiului de către cal şi om) se estompează în înfăţişarea descompusă parcă a zborului unei păsări uriaşe. Odată cu făgăduiala făcută în primele versuri, zborul începuse „lin ca vântul" parcă legat încă de pământ. A doua mişcare este o săgeată „până la nori", parcă pentru a-şi încerca puterile. A treia mişcare este însă în unghi drept, „de-a curmezişul pământului". A patra este plutirea la egală înălţime (indicate poate şi de egalitatea tripletului de versuri cu şapte silabe). Sub aripa acestei plutiri se înfăţişează zburătorilor tabloul panoramic al pământului. Numai într-un al cincilea timp. traiectoria zborului se îndreaptă spre pământ: „Încet-încet". Această largă perspectivă se îngustează firesc şi abia acum, la coborâre, se conturează în ostrov şi casa singuratică cu acoperişul ei ciudat de „muşchi pletos", căruia autorul ne face să-i simţim dimensiunea, moliciunea şi culoarea „verde ca buratecul".

Minunea acestei relaţii om-natură, cu plăcerea frenetică a unui zbor, este irepetabilă în povestea Creangă. Tendinţa peisajului nu se reduce doar la descrierea lui. În Dănilă Prepeleac suntem puşi în faţa unui impresionant tablou al universului seismificat de o forţă supranaturală:

„Atunci dracul se crăceşte c-un picior la asfinţit şi cu unul la răsărit; s-apucă zdravăn cu mâinile de torţile ceriului, cască o gură cât o şură şi când. chiuie odată, se cutremură pământul, văile răsună, mările clocotesc şi peştii din ele se sperie; dracii ies afară din iaz cită frunză şi iarbă! Şi oleacă numai de nu s-a răsipit bolta ceriului".

Tabloul impresionează prin amplitudine (pământ şi cer laolaltă), prin dinamism (cutremurul temeliilor fizice şi cuprinsul biologic al pământului şi al apelor). Pentru povestitor „temeliile lumii" sunt o entitate concretă, plastică, ce

poate suferi modificări fizice.

Fenomenele naturale se integrează într-un univers familiar. Ele devin termeni de comparaţie ai stărilor biologice şi psihologice: „bătrânii aceştia erau albi ca iarna şi posomorâţi ca vremea cea rea". Particular în proza lui

Creangă este faptul că elementele naturii sunt descrise prin ravagiile lor, prin urgia pe care o pot declanşa, închipuind adevărate tablouri apocaliptice: „au trecut peste nenumărate ţări şi mări şi prin codri şi pustietăţi aşa de îngrozitoare, în care fojgăiau bălauri, aspide

veninoase, vasilisoul cel cu ochi fărmăcători, vidre câte cu douăzeci şi patru de capete şi altă mulţime nenumărată de gângănii şi jigănii înspăimântătoare, care stăteau cu gurile căscate, numai şi numai să-i înghită; despre a cărora lăcomie, viclenie şi răutate nu-i ou putinţă să povestească limba omenească” jPcwestea podului}. Datorită acelui simţ al observaţiei, statornic folosit, imaginea fenomenelor naturale este închisă în formule expresive, la care nimic nu mai este de adăugat, dar nici de eliminat: „pe loc s-o şi stârnit un vifor cumplit – cu lapoviţă în două –, de nu vedeai nici înainte, mai înapoi. Mânia lui Dumnezeu, ce era afară: să nu scoţi câne din casă, dar încă om!” (Povestea lui

Stan Păţitul).

Dar, cum lesne se poate observa, natura în opera lui

Creangă nu este tratată cu aceleaşi mijloace ca la Andersen. El nu-şi mierodimensionează oamenii şi vieţuitoarele, iar cadrul nu este redus la proporţii gingaşe, pentru a sensibiliza imaginaţia copiilor. Dimpotrivă, personajele şi peisajele capătă proporţii gigantice, iar codrul, dimensiuni cosmice. Cele câteva cadre domestice au farmec prin multiplicarea şi enumerarea fastidios nominalizată a uneltelor şi bunurilor gospodăreşti.

Povestitorul român nu cultivă nici peisajul terifiant, de coşmar, consecinţă a unor stări de vis chinuit. El se adresează în permanenţă omului cu conştiinţa trează, ascultătorilor de toate vârstele. Peisajul în proza scriitorului nostru nu este ignorat, ci savant ocolit. El nu descrie în mod intenţionat „colţuri de natură” pentru a-şi subjuga cititorii cu farmecul lor. Viziunea sa este panoramică, atitudinea sa vine în primul rând din luciditatea de povestitor de basm. A fost cu îndreptăţire convins că descrierea excesivă, pdeturalizarea şi metamorfozarea peisajului sunt edulcorări culte ale basmului popular, iar el a voit să-i păstreze nealterat farmecul autenticităţii.

De altfel Ion Creangă nu reduce relaţia om-natură la aceea de om-peisaj. În noţiunea de natură el include, evident, aspectele fizice, morale, psihice, precum şi vestigii, monumente care aparţin realului. Artistul se simte în natură într-un mod deosebit. Relaţia funcţionează fără nici ura efort: „totul este înfăptuit printr-o senzaţie de fericire imediată, în prezenţa unei naturi binevoitoare, printr-o bucurie la unison cu ea. Viziunea este limpede şi netă... Imaginile poetului naiv constituie discursul simplu şi direct al observatorului ager şi încântat”. În aceşti termeni comentau E. Gilbert şi H. Kuhn (op. cit., p. 319)

opiniile lui

Schiller despre „poeţii natură”, spre deosebire de „cei ce caută natura”. Şi Creangă n-a căutat niciodată na tui a „pentru că o avea în el ca pe o zestre euforică, într-o tensiune căreia putea să-i dea orice mişcare şi orice amplitudine. El nu simte natura ca pe o entitate exterioară şi nu socoteşte necesar s-o înfăţişeze în aspectele şi accidentele ei circumstanţiale. Abordarea ei se face nu în decupaje picturale, ci sub imperativele psihologice şi la volumul datelor furnizate de simţuri, de preferinţă, într-o viziune globală. Natura nu devine obiect izolat de contemplaţie, oi, exclusiv, motiv de referinţă, în complexul naraţiunii poetice. Peisajul se proiectează astfel în fascicole mari, dinamice, cuprinzând cer şi pământ. Această modalitate porneşte dintr-o structură sincretică în care om, natură sunt una, neajungând să se despartă prin funcţie contemplativă, în subiect şi obiect, în contemplator şi contemplat. Această structură poetică lipsită de harul pictural al unui Andersen, dar nu şi de amplitudinea sensibi Mzatoare, are în schimb capacitatea de a trezi în cititor acea dispoziţie culorică posibilă în contingenţa, interferenţa om-natură, temporal nedetermlinată şi spaţial neancorată.

Valoarea producerii şi receptării unor asemenea imagini din natură nu este departe de frumuseţea tulburătoare. Ea sugerează mai degrabă mişcarea, decât repausul. Avem aici o viziune puternică, grandioasă, incomensurabilă, umană, dar nu sub raport cantitativ, al mărimii, ci al forţei. În realizarea imaginilor din natură, povestitorul nostru nu atinge perfecţiunea unor bijuterii filigranate descriptiv ca la Andersen, dar adesea realizează anumite momente de copleşitoare amplitudine şi altitudine plină în sferele incontestabile ale sublimului.

În încheierea acestor consideraţii, trebuie spus că Ion

Creangă este un scriitor al timpului său. Descrierea euforizantă romantică şi cea pozitivistă a experimentaliştilor îşi încheiaseră procesul şi-şi epuizaseră făuritorii şi admiratorii. Oreangă are temperament de realist clasic şi s-a ferit de mimare de convulsii pe drumuri bătute. El cultivă virtuţile sonore ale peisajului, mai mult decât pe cele plastice. Ce scria îşi citea sieşi cu voce tare. În permanenţă se întreba şi întreba şi pe alţii, transformaţi în ascultători:

„Cum sună?”, căutând melodicitatea cuvântului şi a frazei.

Această muzică internă i-a deschis calea spre plastica grupurilor şi a indivizilor, ocolind sau eufemizând pe cea a peisajului. Pe artist

l-au interesat în primul rând fondurile interioare ale peisajului uman.

70. În această trezorerie descoperă el galeria sa de tipuri interesante şi pentru repertoriul unui dramaturg. Unul din acestea este cel care se simte bine în grup, având voluptatea vorbirii. Din înfăţişarea unui asemenea vorbitor se simte plăcerea de a spune şi voluptatea de a se asculta, de a se face auzit şi de a tăia posibilitatea de replică partenerilor. Un asemenea personaj n-am întâlnit în basmele lui Andersen, unde străbat poate numai individualităţi nordice cu vorba măsurată şi cântărită în tiparele înguste ale necesităţii. În părţile noastre, lui Ion Creangă i s-au impus asemenea vorbitori, el însuşi fiind unul dintre ei. Este de ajuns să ne gândim la nora cea tânără (Soacra cu trei nurori), Ipate (Stan Păţitul), Ochilă (Harap Alb)

ş.a. Apărând în grupuri, un asemenea vorbitor este un conlocutor cu abundenţa vorbirii. Voluptatea aceasta este probată de faptul că, pe neaşteptate, alocuţiunea se transformă în rol perfectat în cadenţe ritmice şi chiar în versuri mai scurte sau mai lungi. Confruntarea de dialoguri, din care cităm numai replicile personajelor cheie, susceptibile de a stârni valuri de conversaţie, ne va prilejui disocieri definitorii.

La Andersen, în povestea Porcarul, o prinţesă vrea să obţină o oală cu zurgălăi şi întreabă pe „negustor” cât vrea pe ea, iar acesta răspunde: „să-mi dai, prinţesă, zece sărutări”. La mirarea acesteia, porcarul răspunde: „dacă vrei aşa! Altfel nu vând oala”. În Klaus cel mic şi Klaus cel mare, ţăranul prostovan întreabă pe Klaus cel mic de ce stă pe acoperiş, iar răspunsul acestuia nu este nici măcar reprodus, ci, în mod indirect, se relatează: „Klaus cel mic i-a spus că s-a rătăcit şi că-l roagă să-l găzduiască”. În

Scăpărătoarea te aştepţi ca soldatul să vorbească în fraze bogate pentru a convinge pe babă să-i spună taina scăpărătorii. Sărăcia dialogului este exasperantă: „Trage-mă sus, babo!

— Ai adus scăpărătoarea?

— Ba nu, am uitat. / – Ce vrei să faci cu scăpărătoarea?... / – Asta nu-i treaba ta... Ai bani, ce-ţi mai trebuie? Mie dă-mi scăpărătoarea. / – Ba de loc!... să-mi spui ce faci cu scăpărătoarea, că de nu, secat sabia şi-ţi tai capul / – Nu-ţi spun... / Şi atunci soldatul i-a tăiat capul...”

Dialogul relataţi v al lui Andersen cu funcţie de comunicare, informare, sub aspectul unei conversaţii impersonale, lipsită de orice

culoare sau rezonanţă afectivă, devine la povestitorul nostru împărtăşire emoţională de idei şi sentimente; replica se transformă în interogaţie, invocaţie, imprecaţie, asociaţie activă, „sămânţă de vorbă", vervă îndrăcită. Condus astfel, dialogul înfăţişează portretistic pe vorbitori, introducându-i, dintr-odată, în joc de scenă.

În Capra cu trei iezi, cel mai mic, singurul supravieţuitor şi martor, înfăţişează îndurerat nenorocirea. Nu se mulţumeşte doar cu relatarea: „Mămucă, mămucă, uite ce-am păţit noi! Mare foc şi potop a căzut pe capull nostru!" Comunicarea este întârziată de întrebările nerăbdătoare. Abia al patrulea răspuns cuprinde numele autorului: „Nănaşul nostru şi prietenul matale". Dialogul este imaginea exactă a nenorocirii. Nu este numai un schimb de informaţii

— Cine? cumătru-meu? El care s-a jurat pe părul său că nu mi-a speria copilaşii niciodată? / – Apoi – dă, mamă! Cum vezi i-a umplut de spărieţi!" Şi apoi interlocutoarea se declanşează. Durerea nu este descrisă, nu este relatată, ci se dezlănţuie în monolog: „Ei, lasă că l-oi învăţa eu! Dacă mă vede că-s o văduvă sărmană şi e-o casă de copii, apoi trebuia să-şi bate joc de casa mea? şi pe voi să vă puie la pastramă? Nicio faptă fără plată…

Ticălosul şi mangosiitul!" Dorinţa de răzbunare împletită cu indignarea se asociază mai departe în torent, cu amintirea duplicităţii curtenitoare a lupului („încă rânjea la mine şi-mi făcea cu măseaua"), cu afirmaţia demnităţii ei morale („n-am sărit peste garduri de când sunt"). Finalul sună ca o declaraţie de război, cu pronunţarea cumplitei ameninţări şi a suportării consecinţelor („te-oi dobzăla eu! Cu mine ţi-ai pus boii în plug? apoi ţine minte că ai să-i scoţi fără coarne!"). Desfătarea de a convorbi înlocuieşte peste tot dialogul informaţional, sterp, împrumutat din vorbirea cotidiană, comună şi în care se complac adesea culegătorii de folclor, dar nu şi artistul nostru, Ion

Creangă. Ca şi în cele mai alese perle folclorice, el închipuie dialoguri ritmare şi rimate, practicate şi azi de flăcăii de la sat pe la şezători şi hore. Deseori, Creangă transformă întrebările şi răspunsurile personajelor sale în replici cadenţate. Prin sonoritatea interioară, rezultat al rimei şi al ritmului, dialogurile devin fraze poetice ca în hârjoana dialogată din casa de aramă: „De asta şi eu mă anin / şi mă închin / la cinstita faţă a voastră / ca la un codru verde / cu poloboc de vin / şi unul de pelin, / zise Gerilă.

Şi hai de-amu să dormim / mai acuşi să ne trezim, / într-un glas

să ne unim / pe Harap Alb să-l sprijinim / şi tot prieteni să fim / căci cu vrajbă şi urgie / raiul n-o să-l dobândim”.

Din confruntarea cu plăsmuirile fantastice sau numai alegorice ale marelui povestitor nordic, rezultă că atât basmul scriitorului nostru, cât şi cel al lui Andersen au luat naştere dan amintire şi uneori din realitate, având posibilitatea întoarcerii la ele, devenind entitate reprezentativă autohtonă. De la saltul în fantastic încep însă deosebirile.

Faţă de grotescul şi oniricul implicate în supranaturalul naratorului danez, Ion Creangă ne înfăţişează un univers senin, liniştitor, fără imaginile de coşmar, izvorâte din vis, vrajă şi magie.

Binomul „tâlcului şi hazului” este un factor comun celor doi scriitori. Numiaii că, faţă de calea alegorică sau simbolizantă, aleasă de poetul danez, povestitorul nostru dă tâlc plăsmuirilor sale prin apelul permanent la înţelepciunea populară, iar apologul său este construit pe schemă fantastică, dar atât de puţin supranaturală, încât seamănă unei dezbateri rupte din viaţă şi din nou întocmită şi polisată pentru ea. În ce priveşte hazul, cel de al doilea termen al binomului necesar, ambii scriitori se întâlnesc pe terenul ironiei. Distingem la Creangă o ironie klausiană, îndreptată spre ridiculizarea defectelor omeneşti, dar, spre deosebire de Andersen care păstrează această abilitate pentru sine, povestitorul nostru o transferă mai mult personajelor sau o pune pe seama poporului, martorul său de căpetenie. La ambii scriitori, ironia este determinată de prezenţa contrastului simplu sau de grupuri de opoziţii. Explicările umoristice, deviatoare de sens logic, practicate de scriitorul nordic, concurează cu lămuririle absurde date de povestitorul român.

Comparaţia între cei doi scriitori de basme rămâne deschisă în domeniul construcţiei imaginilor artistice. Viziunea contemplativă şi miniaturizantă a naturii creează în basmul plăsmuitorului danez tablouri feerice sau gingaşe, decupaje sentimentale, pe când la humuleşteanul nostru, viziunea mai realistă, mai interpretativă, creează imagini sonore şi vizuale, unde detaliul nu lipseşte, dar acesta este travestit de reprezentări care măresc considerabil valoarea tabloului de pe natură. Descrierea, modalitate negată prozei lui Creangă, se dezvăluie a fi întreruptă şi alternantă momentelor epice, integrată lor, dobândind faţă de peisajul colorat avantajul amplitudinii şi al dinamicii.

Imbatabil pare a fi povestitorul nostru în făurirea dialogului dramatic. Faţă de replicile comune, reproduse de culegători sau discuţiile relatate de alţi povestitori, având drept finalitate comunicarea sau schimbul de opinii informaţionale, Creangă abordează replica euforică sau patetică până la încântarea cadenţată a monologului, punând în mişcare fondul interior al personajului uman.

71. În conştiinţa secolului al XIX-lea, alături de Grimm şi Andersen, în lumea literaturii pentru copii şi tineret, se auzea destul de des numele lui Ferdinand Schmidt, care a trăit între anii 1816 – 1890. Acesta alcătuieşte poveşti cu scop unic: educaţia morală şi religioasă a tineretului. În această accepţiune a fost cunoscut şi de Jean

Boutiere, care l-a consemnat în fugă în monografia sa despre Ion Creangă. Acesta ţinea să sublinieze că povestitorul român în est pas… un moraliste comme la chanoine

Schmidt” (op. cit., p. 179). Atât, şi nimic mai mult, despre Schmidt moralist sau despre Creangă moralist. Nota asupra trăsăturilor comune implicate într-o asemenea afirmaţie nu reuşea decât să intrige. Din micul roman al lui Ferdinand Schmidt, Din lumea păsărelelor, reţinem că ele suspină după ploaia binecuvântată a cerului; în acelaşi timp, piticii sunt îngrijoraţi de soarta zânei care ar fi putut să moară fără apă. Într-un alt context, o copilă simte milă pentru micile vietăţi şi nu le chinuieşte, prilej pentru autor să predice şi să solicite micilor cititori o bună comportare faţă de ele. Pentru libertatea zburătoarelor luptă şi un aspirant la preoţie, oare le salvează din coliviile unui păsărar. Copiii trebuie să ştie apoi că păsările sunt prietene ale omului, şi moralistul confecţionează o pildă cu un vultur alb care protejează pădurea de jaful răpitoarelor.

Canonicul german se îngrijeşte şi de moralitatea tinerelor fete, iar o povestire trebuie să le arate cum să-şi aleagă viitorii soţi. Astfel se povesteşte cum o tânără este pedepsită năprasnic pentru că ascultă de glasul iubirii, şi nu de cel al părinţilor. În altă istorioară morală se idealizează viaţa de preot şi cel mai mare eveniment al ei, prima predică, moment de înălţare şi puritate spirituală.

Specific pentru acest narator este caracterul religios al scrierilor sale. De-i durere, de-i bucurie, obiectivul religios este dominant; poveştile se încheie cu slăvirea lui

Dumnezeu şi pioase rugăciuni.

Istorioarele morale şi cucernice, alcătuite de Schmidt, cum sunt

Croitorul şi cei trei feciori, Doi copii sau Ziua mărgărelelor etc., au circulat să ia noi, începând de prin

1887, prin „Biblioteca populară" a Tribunei din Sibiu. Din conţinutul acestor povestiri, nu se poate trage altă concluzie decât că F. Schmidt şi-a continuat prin scris activitatea de educaţie morală şi evlavioasă prestată ca preot la amvon. Pentru el, idealul de etică umană se rezumă la evlavia creştină care educă în virtuţile smereniei şi al respectului în genunchi faţă de autorităţile omeneşti şi divine, aşa cum au fost stabilite de veacuri şi veacuri.

Indiscutabil că poveştile lui Ion Creangă sunt departe de asemenea conţinut şi intenţii. De la început trebuie spus că deşi aspirant în tinereţe la treptele clericale, morala rezultată din contextul povestirilor sale este cea a unui laic luminat. O seamă de idei pozitive rezultă din cea mai fugară parcurgere a poveştilor sale. Fata babei şi fata moşneagului este un elogiu adus muncii şi modestiei. Lipsa de activitate, boala lenei se dezbate în Povestea unui om leneş. Huzurul pe socoteala muncii altora primeşte sancţiunea rabarbativă în Soacra cu trei nurori.

Nepriceperea în treburile gospodăreşti, echivalentă cu prostia, apare ridicolă în Dănilă Prepeleac şi Prostia omenească. Ticăloşia, cruzimea sunt pedepsite exemplar în

Capra cu trei iezi. Impostura şi uzurparea de nume şi merite, înfăţişate amplu în Harap Alb, sunt plătite aşa cum se cuvine.

În calea recunoaşterii înaltei moralităţi a poveştilor lui

Ion Creangă s-au ridicat câteva obstacole. De la început, găsim eroarea de a lega valoarea literară a acestora de absenţa oricărei morale. Criticii literari purişti s-au văzut în situaţia de a nega valoarea literară sau valoarea morală a poveştilor. La îndemână le-a fost a doua alternativă, pentru a exalta pe prima. Negaţia provine şi din partea celor ce nu vedeau în scrierile marelui artist aplicarea absolută a moralei creştine. Li s-ar fi părut poate mai moral ca lupul să moară înecat în fântână, cu burdihanul plin de pietre, ca la Grimm, decât să piară prin răzbunarea caprei, care sancţiona astfel uciderea pruncilor ei;

nepotrivit cu principiile aceleiaşi dogme se părea şi moartea soacrei, pricinuită de răzvrătirea nurorilor oprimate, şi poate nici spânzurarea leneşului absolut, un dăunător social, neîntâlnit în folclorul universal. Adevărul este că atât divinităţile supreme, cât şi

moartea nu sunt pomenite în Poveşti cu respectul şi teama cuvenite din partea unui drept-credincios. Privite din perspectiva moralei creştine, era firesc ca poveştile să furnizeze câteva motive de nonconformism la canoanele şi dogmele unei etici religioase. Ceea ce i-a ajutat pe negatorii sensului moral al basmelor lui Creangă este şi caracterul criptic al acestuia. Autorul român nu realizează predici ca Schmidt, trăgând concluzii în finalul fiecărei scrieri, pentru a face educaţie religioasă enoriaşilor săi. Povestitorul român nu fabulează nici ca Charles Perrault, care agaţă la sfârşitul naraţiunilor sale câte o „moralitate", în care explică tâlcul acestora, adesea independent de sensul lor folcloric. Semnificaţia etică a artei lui Creangă este integrată valorii estetice a basmului. Este implicită, de la sine înţeleasă.

72. În studiul său asupra operei lui Ion Creangă, Zoe

Dumitrescu-Buşulenga porneşte de la existenţa unei bivalenţe morale. Constată, pe de o parte, că această dublă valenţă etică este aparentă, iar pe de altă parte, că ea s-ar datora, totuşi, sau ar descoperi „veriga ce leagă inspiraţia folclorică propriu-zisă cu specificul creaţiei originale a scriitorului. Pe de o parte, el (Creangă, n.n.), ca reprezentant al grupului social căruia îi aparţine, comunică o concepţie etică, umanistă, străveche, pe ale cărei temelii se ridică edificiul tematic tradiţional… Dar, pe de altă parte, în dezvoltările particulare, individuale, scriitorul se îndepărtează parcă de valorile etice ale basmului popular… Temperamental înclinat spre jocularitate, plin de intenţie hâtră şi ludică, scriitorul de origine populară s-a aplecat asupra basmului şi poveştii şi a instilat în ele elemente de literatură satirică, amestecând astfel ceea ce foarte rar se reuneşte, basmul şi povestea cu satira". (Op.

cât., p. 41 – 42.) Din observarea umed „aparente" bivalenţe morale reflectată în operă, se deduce, prin urmare, o dublă geneză a artei scriitorului: o antenă în folclor, iar alta în dispoziţia sa „joculară", „ludică", „hâtră".

„Satirică". Înţelegem că „bivalenţa" este aparentă, înţelegem că „îndepărtarea de basmul popular" este la fel. Pe baza acestor aparenţe morale se ajunge însă la o certitudine asupra originii aptitudinii artistice a saniticinuluii.

Din raţionamentele expuse nu rezultă însă o apreciere clară asupra tendinţelor morale implicate în operă, o confirmare, o definire a lor.

Obiecţiunea noastră principală este că această „aparentă bi valenţă etică”, că această „aparenită îndepărtare de basmul popular” s-ar datora exclusiv dispoziţiei satirice, ludice a scriitorului. Ni se pare uitată afirmaţia autoarei că „opera lui Creangă comunică din toate punctele de vedere valorile folclorului, etice şi estetice” (op. cit., p. 40). Or, în valorile „etice şi estetice” sunt cuprinse şi

* tendinţele ludice şi satirice ale folclorului (din basm sau din alte producţii ale poporului) pe care Creangă le cunoaşte tot atât de bine şi le asimilase tot atât de mult, auzindu-le de atâtea ori.

În opera marelui nostru scriitor vom fi mereu izbiţi de asemenea bivaienţe etice şi abateri de la morala şi structura estetică a basmului folcloric, şi aceasta pentru simplul motiv că suntem în faţa unui artist cult, care prelucrează basmul popular şi construieşte unul pe măsura originalităţii sale creatoare. Povestea Creangă nu mai este nici basmul primitiv folcloric în gura nu ştiu cărui rapsod. nu mai este nici basmul antologic din culegerea îndreptată sau neîndreptată a nu ştiu cărui culegător, cu sau fără răspândire universală. Povestea Creangă este ecuaţia originală, cultă a unui artist. Basmul folcloric este lutul, materia ascultătoare de mâna olarului artist, sau piatra în care îşi dăltuieşte visul sculptorul. Socotim atunci că bivalenţele etice sunt reale, nu aparente. Sunt reale pentru că unele elemente aparţin materialului însuşi, iar altele exclusiv temperamentului şi formaţiei autorului nostru. Am spune că aceste valenţe nu sunt elemente contradictorii, ci complementare.

Ion Creangă este un produs al formaţiei şi educaţiei umaniste. În centrul creaţiei sale stă omul în toată complexitatea sa etică, înfăţişat nu numai în comportamentele sale exterioare, sociale, civice, ci şi în manifestările sale intime. El îşi însuşeşte valorile umaniste ale folclorului, dar le completează cu cele ale timpului, cu tendinţele progresiste ale mediului său de maturitate artistică. Ion Creangă a creat prototipul basmului românesc, având conştiinţa modelării basmului folcloric universal, dar şi pe aceea a basmului românesc. Ion Creangă completează schemele etice din basmul folcloric, adăugând judecăţi şi comportamente etice pe care omul secolului al XIX-lea le-a dedus din experienţa socială. Acesta este gradul de universalitate şi umanitate, de modernitate, la care a ridicat scriitorul nostru basmul românesc. În spiritul acestei convingeri, suntem de acord cu Zoe Dumitrescu-Buşulenga că povestitorul completează tendinţele

basmului cu cele ale personalităţii sale creatoare, ale spiritului său înaintat. Numai că semnificaţiile morale şi bivalenţa lor nu pot fi împărţite în elemente care aparţin folclorului şi altele care se datorează „instalaţiei” satirice a scriitorului. Şi unele şi altele există în folclor. Să nu uităm că opera lui Ion Oreangă este o sinteză superioară a tuturor genurilor şi producţiilor folclorice, a tuturor ideilor şi sentimentelor aparţinând poporului nostru. Ceea ce n-a găsit în basm, el a preluat din strigături, proverbe, ziceri sau cântece satirice. Ceea ce ni se pare că este o abatere de la etica basmului în realitate este o prelucrare la înalt nivel a ideilor morale şi satirice din aceste producţii. Acesta este sensul realist al operei sale. Povestitorul nostru preia fantasticul şi supranaturalul din basme, supunându-l unei lucide raţiuni, unei logici specifice genului, unui verosimil cuceritor. Însuşindu-şi satira din basm şi alte producţii folclorice, o toarnă în retorta ironiei prevenitoare sau muşcătoare şi o cufundă în apele umorului-satiric sau ale satirei-umoristice. Cu aceste arme albe operează în domeniul ideilor morale. Prelucrând tendinţele folclorice, reliefează figura morală a unui om care recunoaşte o voinţă supremă deasupra lumii, dar care se eliberează prin cuvânt! de injustiţia forţei oprimatoare pământene şi prin râs de superstiţie şi de incredibilele puteri supranaturale. Acesta ni se pane a fi înţelesul moral al unei opere şi cel de moralist al povestitorului nostru.

V – DOUĂ LUMI ŞI DOUĂ DESTINE DE POVESTITORI

ION CREANGA ŞI CHARLES PERRAULT

Cu alesele calităţi de ţinută realistă ale prozei lui, Ion

Creangă se deosebeşte de contemporanii săi, abia coborâţi din zonele de influenţă ale ideologiei romantice, şi ne obligă să-i găsim alţi termeni de comparaţie, într-o epocă ilustrată de puternice personalităţi care, la lumina clară a antichităţii, dădeau lecţii literaturii, filosofiei şi istoriei universale.

În această epocă, spre bătrâneţe, Charles Perrault

(1628 – 1703), un bătăios spadasin al unei dispute celebre, îşi refăcea un suflet de copil şi avea să publice pe numele fiului său de 10 ani o colecţie de poveşti ce vor străbate lumea, cu titlul: Contes de la viere l’oye. Asupra destinului său de autor de poveşti şi de adversar al anticilor trebuie să fi apăsat greu epigrama lui Boileau:

D’ou vient que Ciceron, Platon, Virgile, Homere
Et tous ces grands auteurs que l’univers revere.

Traduit dans von écrits nous paroissent şi sots?
Perrault, c'est cu'en pretant a ces esprits sublimes
Vos faoons de parler, vos bassesses, vos rimes
Vous les faites tous des Perraults. 1

Constatările din ultimul vers par să fi produs, printre altele, o proastă impresie asupra istoricilor şi criticilor li-Note:

1 Boileau, Oeuvres complètes, ed. Ch. Lahure, Paris, 1857, p. 259.

terari francezi de mai târziu. Astfel că Perrault, ca povestitor, nici nu e pomenit de Lanson în a sa Histoire de la littérature française, iar cartea sta de basme nu e consemnată în cronologia principalelor opere ale secolului, unde sunt totuşi indicate ale sale: Paraleles des anciens et des modernes (1688 – 1697). Ch. M. Des Granges, cel ce caultă să facă loc poveştilor lui Perrault în literatura franceză, separă net popularitatea acestora de capacitatea de creaţie a autorului, acordând acesteia un rol foarte limitat:

„Ces contes n'ont pas ete inventes par Perrault. Ils couraient de bouche, en bouche et font pârtie du folklore universel. Mais c'est une singuriere fortune pour Perrault que de les avoir, pour ainsi dire, fixee dans une forme definitive, et d y avoir pour toujours attache son nom". 1

Această părere diminuată nu este numai a unui istoric literar grăbit şi nevoit să concentreze, pentru a cuprinde cât mai mult. Un editor al poveştilor lui Ch. Perrault.

Gustave Laroumet, făcea afirmaţii ce par îndelung cumpănite: „Îl ies a écrit tels que să mere les a lui avait contes. tels qu'il les avait contes lui meme a ses fils. Ils s'est refait sur ses vieux jours, une âme denfant. Cet homme de lettres a evite de faire oeuvre littéraire; il a conserve la naivite de nourrice et la tendresse des meres-grandes". 2

După cum se vede, Charles Perrault este redus la calitatea de culegător de folclor universal sau de fidel reproducător al acestuia, „homme de lettres", care evita să facă literatură.

Se pare însă că Jean Boutiere are altă părere despre talentul de povestitor al lui Charles Perrault, deşi, trebuie s-o mărturisim, nu şi-o exprimă prea entuziast-El începe prin a spune (op. cit., p. 177 – 178) că primele poveşti scrise de Perrault sunt cunoscute de multă vreme din alte opere literare (de pildă, Peau d îne, face parte din

Le roman comique de Scarron, 1651, şi că această poveste ar fi

încântat şi pe Ludovic al XIV-lea, copil). Acelaşi comentator declară că Perrault n-ar fi făcut altceva decât că

Note:

1 Ch. M. Des Granges, Histoire iliustree de al littérature françaisse, ed. XIV, Hatier, Paris, 1937, p. 450.

2 Gustave Laroumet, Ch. Perrault, Les contes, Ed. H. Lourens.

Paris, 1926, p. III-IV.

s-a sacrificat gustului zilei, dovada evidentă fiind primele poveşti, cele în versuri, care sunt „prolixe”, „împovărate cu o fadă retorică şi inoportune aluzii mitologice”, mai apropiate madrigaluriloc decât poveştilor cu zâne, asemănătoare celor făcute de M-me d'Aulnoy sau de contesa de

Grammont. Chiar când a renunţat la versuri şi „a scris o proză foarte simplă în Histoires et contes du temps passe, el încearcă oarecare ruşine de a fi folosit limbajul popular şi ca urmare a prezentat culegerea ca opera unuia dintre fiii săi Perrault Armancourt, care avea atunci

10 ani”.

Seria obiecţiilor critice nu încetează şi nu cruţă pe

Ch. Perrault chiar în propriile sale afirmaţii. Acesta spunea în prefaţa la Griselidis că a editat poveştile nu numai pentru a distra pe cititorii săi, dar mai ales că „ces bagatelles ne sont pas de pures bagatelles”, ci închid în ele o moralitate, şi că „le recit enjoue dont elles sont enveloppees n-a ete choisi que, pour les faire entrer plus agreablement dans l'esprit”. Jean Boutiere pune la punct cu străşnicie cele de mai sus, dezvăluind nu atât vina lui

Perrault, cât eroarea evidentă a uneia din propriile sale critici: „Il ne pas douteux que Perrault était dans l'erreur, lorsqu'il cherchait dans les recits populaires une morale qui n'y figure presque jamais. Par contre, en repraduisant les recife traditionnels avec une exactitude trigoureuse, dans le langage populaire, şi simple et pourtant şi savoureux qu-il a vrut appris de să nourrice il a été, sans le vouloir, le premier, en date et l'un des meilleurs folkloristes du monde”. Dacă a lansat această petardă în finalul unor obiecţii critice, Jean Boutiere trebuia să continue: „De plus il a fait oeuvre d'artiste, en peignant l'humble existence des petites gens de son époque, en donnant une vie intense a tous ses personnages et en parsemant ses recits de spirituelles reflexions.

Şi l'on considere enfin que, par le choix judicieux des themes, il a donne a son livre une harmonieuse unite, on's expidque aisement le prodigieux succes des Histoires du temps passe, dont les editions sont presque innombrables".

73. Greu se pot lega într-o opinie critică unitară obiecţiile numeroase cu generoasele artificii aruncate în ultimul citat, dar am făcut o lungă incursiune în aceste păreri, pentru că Jean Boutiere este cel care socoteşte că dacă Ion Creangă nu este nici moralist ca Schmidt, nici poet ca Andersen, fără să vrea să fie, este folclorist ca fraţii Grimm şi, „înainte de toate, un artist ca Perrault".

„Gri trouve, dans l'oeuvre des deux conteurs, spune

Boutiere, la meme reproduction fidele des vieilles fictious et du simple langage populaire, la meme vie, la meme evocation des petites gens d'une certaine époque, la meme esprit de bon aloi. Creangă ne se distinque de son predecesseur que par un realisme parfois un peu plus pousse el, surtout, par la riche collection d'expressions, de dictons et de proverbes populaires, qu'il offre a see lecteurs, collection don't requivaifen/fe n existe, a notre connaissauce, chez auoun autre conteur europeen". Presimţind parcă obiecţii, în primul rând provocate de propriile rezerve cu privire la poveştile lui Perrault, Jean Boutiere se simte obligat să adauge:

„Ce n'est pas pour Creangă une mince gloire que de pouvoir être mis en paralele avec Ch. Perrault, dont le recueil, şi proche de la perfection, fait aujourd'hui encore le regal des lettres les plus delicats" (op. cit., p. 179).

Paralela cu Charles Perrault a fost privită în mod diferit de către critica românească. Paul Zarifopol ar fi acceptat o apropiere cu Andersen, şi nu i-ar fi displăcut nicio apropiere de Grimm, deşi revine numaidecât cu o precizare: „desigur, Creangă n-a înţeles să facă slujbă de folclorist". Alăturarea de Ch. Perrault este însă respinsă fără posibilitate de apel: „apropierea lui Creangă de Perrault în privinţa «limbii populare» şi a «spiritului»

Îmi pare cu desăvârşire paradoxală şi regret că nu mă pot bucura de gloria, în sine invidiabilă, pe care ar câştiga-o

Creangă din această apropiere" 1.

„Cu desăvârşire paradoxală" şi regret pentru „gloria în sine invidiabilă" sunt caracterizări specifice stilistului român. „Gloria invidiabilă" se referă, desigur, la popularitatea lui Ch. Perrault, oare a

fost primul folclorist

Note:

1 Paul Zarifopol, Jean Boutiere: „Ion Creangă”, Viaţa românească, XXII, 1930, nr. 10, p. 353.

conştient că dăruieşte lumii perle cum sunt: Frumoasa din pădurea adormită, Scujiţa roşie, Cenuşăreasa, Motanul încălţat şi Barbă albastră. Aceste basme au făcut o posteritate glorioasă lui Perrault. N-am crede că prin negarea paralelei şi evocarea gloriei lui Charles Perrault.

Paul Zarifopol face o reverenţă în care arta povestitorului nostru este coborâtă sub statuia lui Perrault.

Mai degrabă suntem înclinaţi să credem că o asemenea reverenţă face Şerban Cioculescu în recenzia cărţii lui

Jean Boutiere, la apariţie. Referindu-se la paralela ou Ch.

Perrault, recenzentul scrie că: „dl. Jean Boutiere ne scuteşte de a sublinia cinstea cea mare pe care ne-o face, punând pe planul întâi al literaturii europene poveştile lui Creangă” 1. Judecând după importanţa pe care i-o dau istoricii şi criticii literari francezi, adăugând şi propriile rezerve exprimate de Boutiere asupra personalităţii de povestitor a lui Charles Perrault, numai faptul că Ion

Creangă a fost alăturat unui scriitor din literatura franceză nu s-ar zice că situează poveştile acestuia pe „planul întâi al literaturii europene”. Pe acest plan, Creangă este propulsat nu de asemănarea cu Perrault, ci de competiţia cu toţi povestitorii europeni şi de originalitatea artei sale, care deţine toate valenţele universalităţii…

După treizeci şi mai bine de ani, o comentatoare este mult mai aspră cu Jean Boutiere. Zoe Dumitrescu-Buşulenga consideră alăturarea de Perrault drept o: „ciudată cecitate a unui cunoscător atât de atent şi de priceput al operei lui Creangă”, cum este Jean Boutiere, şi crede că aceasta porneşte de la „înţelegerea neperfectă a limbii moldoveanului” (op. cit., p. 19). Adevărul este că alăturarea de Charles Perrault nu trebuie privită ca o „mare cinste”, care se face povestitorului român, dar nici respinsă total ca „paradoxală” sau „ciudată cecitate” a comentatorului francez.

G. Călinesou, fandând, poate, prea agresiv, spunea că:

„Cine protestează la apropierea dintre Perrault şi Creangă sub cuvânt – de pildă – că fiecare înfăţişează lumi locale n-a înţeles o iotă din arta lui şi a considerat bas-Note:

1 Şerban Cioculesou, Jean Boutiere: „La vie et l'oeuvre de Ion Creangă", Adevărul, XLIII (1939) r. 14288 (16 mai).

mele ca înregistrare folclorică. Fireşte, Plaut, Molière.

Courteline, Caragiale îşi au culorile lor, sub care se ascunde un universal. Compararea şi apropierea între ei este posibilă" (Op. cit., p. 375 – 376.) Fără să efectueze, propriu-zis, o paralelă între cei doi scriitori, operaţie pe care o crede posibilă, Călinescu schiţează numai nişte indicii pentru comparare. Precizează astfel „culoarea istorică din epoca absolutismului regal", arătând că lumea folclorică a lui Perrault oglindeşte curtea lui Ludovic al

XIV-lea. Indică apoi „stilul propriu al lui Perrault, exact, muzical", ca al lui Racine, sau mai târziu „spiritual ca al lui Voltaire". Pe aceşti noi indicatori, G. Călinescu trage concluzia că „poveştile lui Perrault nu pot fi înregistrate pe bandă de magnetofon. Ele aparţin artisticeşte literaturii franceze. Acelaşi e cazul lud Creangă" (Op. cit., p.

376). Prin afirmaţiile de mai sus, G. Călinescu defineşte arta lui Perrault şi o diferenţiază de cea a folcloriştilor.

Se forţează chiar opinia că basmele povestitorului francez nu aparţin folclorului universal, cum susţineau compatrioţii săi, ci literaturii franceze culte. Prin „acelaşi e cazul lui Creangă" înţelegem că şi poveştile scriitorului român se deosebesc de cele populare şi că şi ele se sustrag folclorului universal, aparţinând literaturii culte româneşti.

Concluzia exegetului Komân conţine poate o notă de exagerare, dar este polemică la adresa celor care făceau din cei doi povestitori, printr-o pripită generalizare, nişte simpli folclorişti.

Cât şi în ce măsură a „reprodus" Creangă am mai avut prilejul să constatăm. El nu s-a mulţumit nici pe departe să înregistreze basmele auzite. Ambiţia lui n-a fost să reproducă nici în motive, nici în limbaj, fetişizând eposul popular. Chiar atunci când povestea i s-a părut bine compusă în momentele ei generale, el a turnat-o din nou, adăugând amănunte semnificative, detalii şi notaţii psihologice, transfigurând-o în propriul său grai. Scoaterea basmului din circuitul folclorului nu înseamnă numai fixarea definitivă într-o istorie sau antologie, ci înmărmurare artistică şi încorporare în literatura naţională.

Universalitatea lui Creangă nu provine din reproducerea sau prelucrarea calofilistă a folclorului, ci din cristalizarea acestuia, o dată pentru totdeauna, în literatura română, în forme unice, ce nu pot fi

confundate. Aceasta este diferenţa esenţială dintre actul creator specific şi actul de transmitere fidelă a folclorului, care caracterizează pe un Grimm şi numai uoeori pe Andersen. Ambiţiile acestora n-au fost altele decât de a fixa momentul folcloric şi cel mult de a-l îmbrăca într-o haină corect literară, stilistică şi gramaticală.

Perrault transmite motivul folcloric fără să fie preocupat de fidelitate. El nu-şi pune problema autenticităţii narative sau a vechimii mitului. Povesteşte, chiar, cu oarecare jenă faptul folcloric, într-o vreme când se punea problema traducerilor şi a scenariilor antice. Povestitorul francez este preocupat, în primul rând, să scrie basme care să fie pe placul copiilor şi care să aibă o valoare educativă generală. Istorioarele cu siguranţă că au fost potrivite cu această plăcere moralizatoare din care avea să rezulte acele „moralite" şi „auitire moralite".

74. Raportul dintre povestea Perrault şi basmul oral folcloric n-a fost studiat, pentru că prea mult s-a acreditat ideea că autorul n-a publicat decât reproducerea fidelă a ficţiunilor, aşa cum i se povestiseră şi aşa cum el însuşi le povestise copiilor săi. Suspectăm această fidelitate deoarece finalul unei poveşti cum este Le petit Chaperon rouge se prezintă altfel decât la culegătorii germani

Grimm. În versiunea lui Perrault lipseşte epilogul cu vânătorul şi scoaterea bunicii şi fetei din burta lupului.

Basmul său să termină în plină tragedie: „Ma meregrand, que vous avez de grandes dents?

— C'est pour te manger! Et en distant ces mots ce mechant loup se jeta sur le petit chaperon rouge, et le mangea". 1

Acest sfârşit, şi nu cel fericit, i-a permis însă lui Perrault să compună o dublă „moralite" cu privire la educaţia tinerelor vlăstare. Prima idee morală atrage atenţia tinerelor fete, care „font très mal d'ecouter toutes sortes de gens", şi deci nu e de mirare că sunt mâncate de lup.

În cea de a doua se precizează că lupii sunt de mai multe feluri, dar cei mai periculoşi sunt cei „doucereux", care

Note:

1 Charles Perrault, Contes De la Mere l'Oye, ed. Maurice Glomeau, Paris (ş.a.), p. 30.

urmăresc junele fete până acasă, până în iatac. E firesc să gândim că Perrault a putut să aducă din condei povestea pentru a-i

servi dubla sa „moralite”. După cum ni se pare logic să gândim că povestitorul francez a pus accent pe darurile naşei în Cendrillon, şi nu atât pe potrivirea pantofului, pentru a-şi putea compune cea de a doua „moralite”, actuală în toate timpurile. Moralistul trebuia să sublinieze satiric în text prezenţa nepotismului, pentru a putem afirma în final, în „moralite”, că: „spiritul”, „curajul”, „bunul-simţ” sunt talente din cer, dar:

Pour votre avancement ce seront chose vaines.
Şi vous n'avez, pour les faire valoir
Ou des parrains ou des marraines
(op. cit., p. 78).

Poveştile scriitorului francez devin pretexte cu finalitate precisă pentru uzul moralistului, care trebuia să treacă pe sub cercul de foc al satirei sau numai al recomandării atente idei morale cum sunt: nerăbdarea în încheierea căsătoriilor (La Belle au bois dormant); curiozitatea femeii care costă scump câteodată (Barbe-Bleue); cea mai bună moştenire este priceperea, inteligenţa în afaceri (Le

Chat botte); onestitatea, la care ne gândim mai puţin, se răsplăteşte mai devreme sau mai târziu (Les fees); totul este frumos la cel pe care-l iubim din toată inima (Riquet à la Houppe); cel mai dispreţuit copil poate face fericirea întregii familii (Le Petit Poucet) etc. Nici aceleaşi ficţiuni (nu vom găsi asemănări de scheme sau de motive folclorice), nici reproducerea fidelă a unor poveşti nu caracterizează realizările celor doi scriitori. Schemele lor sunt diferite, iar faţă de folclor au o atitudine activă (mai redusă poate, dar şi mai puţin cercetată, la Perrault).

Ceea ce îi deosebeşte în această atitudine este faptul că Ch. Perrault foloseşte istorisirile folclorice ca pretexte, completându-le cu una sau două morale, pe când scriitorul român, lipsit de aceasată preocupare, repovesteşte, recompune, selectează între şi în variante, nu pentru a cultiva sensul educativ al basmului, ci pentru a se delecta, el în primul rând, cu frumuseţea acestuia. Povestitorul francez este un explorator al valorii morale a basmului;

Ion Creangă, un explorator al frumuseţii lui. Atât de preocupat de semnificaţia instructivă este Perrault, încât nu se rezumă la cea care este necesară celor mici, ci extinde sfera preceptelor sale morale, pentru a fi înţelese şi urmate de adulţi. Din fiecare poveste extrage câte o învăţătură sau două, exprimate de obicei în sextine.

Este atât de multă fervoare în această preocupare, încât în Le Petit Poucet imaginează două finaluri, la care a adăugat, desigur, morala rimată numai la unul din ele.

Primul i-a oferit prilejul să ironizeze pe cei care sunt părtaşii unei credinţe absolute, în care nu intră circumstanţa „păcatului minor”, chiar dacă acesta duce la exterminarea unui ticălos (Petit Poucet fură cizmele fermecate ale căpcăunului şi-l lasă sărac prin înşelăciune). În al doilea final se dă satisfacţie acestei categorii de moralişti (Petit Poucet câştigă averea lui şi a familiei prin munca cinstită de curier militar şi mesager galant).

O elucidare este poate necesară. În prima variantă, Le

Petit Poucet, profitând de somnul căpcăunului, „lui tira doucement ses bottes et les mit aussitot”. Cizmele acestea, după cum ştim. erau de două ori vrăjite: o dată, pentru că puteau să calce şapte leghe dintr-un pas; a doua oară, pentru că se măreau şi se strângeau după piciorul celui care le încălţa. Le fură pentru a se salva de urmărire, şi

„Furtul” este scuzabil, dar Le petit Poucet mai adaugă un dublu păcat: minciună şi escrocherie. Se duce la nevasta căpcăunului şi-i spune că este trimis de soţul său să-i dea

„Tot aurul şi argintul” pentru a-l duce hoţilor care l-au prins şi-l vor ucide, dacă el nu va ajunge la timp cu această răscumpărare. Nevasta, fireşte, dă tot aurul ca să-şi saape soţul iubit, pentru că, spune ironic Perrault:

„Cet ogre ne laissait pas d’etre fort bon mari, quoiqu’il mangeât les petits enfants”. Micul hoţ şi escroc duce toată bogăţia în casa tatălui său, unde este primit cu bucurie. „Il y a bien des gens qui ne demeurent pas d’acord de cete dernière circonstanoe, et qui, pretendent que le petit Pauiroet n-a jamais fait ce vol à l’Ogre; cu’à la venite îi n’avait pas fait conscience de lui prendre ses bottes de sept lieues, partee qu’il ne s’en servait que pour courir après les petits enfants. Ces genslă assurent le savoir de bonne part, et même pour avoir bu et mange dans la maison du bucheron”, spune Perrault, cu fină ironie.

Deşi este evident că nu poate fi de acord cu partizanii unei asemenea concepţii, el imaginează al doilea final pe placul acestora, dar care îi va da prilejul unor ironii, destul de potrivite pentru acea vreme. Astfel, Le petit

Poucet nu-şi mai câştigă averea prin minciună şi înşelăciune, ci

prin meseria de curier între curtea regală şi armată, situată la două sute de leghe distanţă, ajutat, bineînţeles, de cizmele vrăjite. Autorul strecoară cu fineţe că regele îşi plătea bine curierii militari, dar cel mai mare câştig îl obţinea micul mesager, nu de la soţiile care trimiteau veşti către soţii lor din armată, ci din partea unui mare număr de doamne care dădeau j, Tout ce qu'il voulait" pentru a avea noutăţi de la amanţii lor. Din acest curierat, Le Petit Poucet realizează atâta bogăţie – e limpede, că şi aici e ironie –, încât îşi pune familia la adăpost de grijă: cumpără „des offices de nouvelle creation pour son pere et pour ses frères" şi, pe deasupra, în acelaşi timp, îşi mai făcu şi o curte a sa.

Moralist, elegant şi galant, Perrault continuă ca folclorist, dar inaugurează literar şi în acest plan secund al basmului o tradiţie de filon satiric cu faţa spre moravurile societăţii. Din această viziune, putem spune că şi basmul s-a ales cu motivări şi explicaţii mai realiste în ţesătura şi finalurile ficţiunilor, moşteniri ale realismului clasic francez, duse până în pragul secolului al

XVIII-lea.

Atenţie în paralela noastră merită şi natura ficţiunilor, tematica veche „reprodusă" de cei doi scriitori. Un tur de orizont asupra poveştilor lui Perrault şi a celor ale lui Creangă nu ne îndreptăţeşte la nicio apropiere, aşa cum am constatat, între creatorul nostru şi Grimm sau

Andersen. O forţată analogie am putea face între Les

Fees de Perraiult şi Fata babei şi fata moşneagului. Este vorba de o schemă identică de personaje. Aceeaşi fată care moşteneşte caracterul tatălui şi aceeaşi soră vitregă care moşteneşte caracterul infernal al mamei. Ambele sunt dăruite de aceeaşi zână, după meritele lor. Reducerea la scară, într-o asemenea măsură, nu înseamnă însă nimic şi nu ne poate conduce la nicio apreciere a basmului în sine, ea unitate artistică. Trebuie adăugată imediat marea diferenţă tematică. În basmul povestitorului francez este vorba de ideea sublimă a generozităţii şi a unui gest de omenie, puse la încercare printr-o cerere firească (o cană cu apă de băut). În basmul lui Creangă este vorba de ideea morală a vredniciei şi a modestiei, opuse trândăviei şi cupidităţii, puse la încercare prin probe mai grele şi mai puţin obişnuite (humuirea unui cuptor, îngrijirea rănii unei căţeluşe, curăţirea unui păr de omizi, sleirea unei fântâni etc.) Aceste probe grele ridică şi valoarea virtuţii în acţiunea practică. Identitatea unui număr de cinci

personaje sau cinci onomastici nimic nu poate însemna dacă sunt puse în mişcare idei şi sentimente atât de diferite.

75. Jean Boutiere nu ezită să enunţe: „aceeaşi reproducere fidelă a limbajului popular”. Am putea respinge această aserţiune numai prin simpla precizare a surselor de poveşti ale lui Perrault (sacul doicii sale) şi ale lui Ion

Creangă (numeroşii rapsozi populari ascultaţi). Monografistul francez va fi rămas poate cu amintirea câtorva aspecte ale prozei conaţionalului său, unde să fi remarcat ceva din urmele limbajului popular. Alăturări de gradul acesta se pot face. desigur. Astfel, o rezonanţă populară găsim în onomastica păstrată neatinsă, de la fixarea ei, în textul lui Perrault. Le petit Chaperon rouge este un nume tradus în toate limbile. Prin simplitatea povestirii, prin sugestivitatea culorii, numele a devenit popular în rândul fetiţelor de vârstă apropiată. Din cele două denumiri (şi titluri). Maître Chat şi Chat botte a învins, căpătând mare popularitate, cel din urmă, aşa cum s-a întâmplat cu Cendrillon, faţă de Le petite pantoufle de vair. Fixarea unui nume pornind de la defectul fizic sau psihic al posesorului este o modalitate obişnuită în limbajul popular: Barbe-Bleue, Petit Poucet, Riquet à la Houppe.

Cu Cendrillon s-a întâmplat o aventură semantică pe care autorul o ascunde. Ea se numea destul de batjocoritor, vulgar chiar, cum adesea se capătă poreclele în popor:

Cucendron, după obiceiul ei de a se aşeza în cenuşă. Numai sora cea mai mică o numea mai frumos, mai poetic.

Cendrillon, şi aşa i-a rămas numele, pronunţat de copiii francezi şi tot astfel, în traducerea poveştii, în limbile tuturor copiilor de pe pământ. În basmele sale Charles

Perrault a păstrat şi alte nume comune şi denumiri proprii cu rezonanţe populare, cum sunt: Royaume de Mataquin, L’empereur de Cantalabutte, Bottes de sept lieues sau pentru „le marmote”, Le Petit Poucet. Jean Boutiere îşi aducea aminte poate de rinele stereotipii populare, caracteristice basmului: „Je nevois rien que le soleil qui poudroie, et l herbe qui verdoie”, repeta invariabil Anne din

La Barbe-Bleue; „Vous serez tous haches menu comme chiar a paté”, ameninţa motanul încălţat pe toţi cei care n-ar fi spus că tot ce vede regele „c’est a monsieur Garabas”: „c’est votre Mie, le petit Chaperon rouge… qui vous apporte une galette et un petit pot de

beurre, que ma mere vous envoie", spun şi lupul şi Scufiţa Roşie deopotrivă, fără să schimbe o iotă din vorbele lor când ajung în faţa uşii de la casa bunicii (ş.a.m.d.).

Este adevărat că în limbajul cult şi elegant al lui Ch.

Perrault, dar nu al personajelor sale, se strecoară unele propoziţii de oarecare tonalitate populară. Prin sonoritatea lor, de mult apusă, dar nu prin vreo specificitate lecală, le auzim în textul său mai mult ea nişte sentinţe.

În culmea bucuriei, „Cendrillon ne se sentait pas de joie"; priceput din cale-afară, Motanul încălţat pune în sacul său „du son et des lacerons" (asonanţele sunt obişnuite în limbajul popular). În sfârşit, suntem poate în faţa unui mimetism popular, când ni se spune despre căpcăun că a băut o duzină de pahare mai mult ca de obicei, ceea ce „lui donna un peu dans la fete". Mai pot fi în lexicul povestitorului francez unele cuvinte vechi de rezonanţă populară. Astfel, din „à la face vermeille des suisses".

putem bănui că el a vrut să arunce o săgeată la adresa elveţienilor, dar mai probabil este că suntem în faţa unui cuvânt învechit din limba secolâilui al XVII-lea, echivalent eu „paznic de casă mare" sau ceva similar. Şi, cu bunăvoinţă, am mai putea găsi câteva care, sub vechimea lor. să ascundă o nuanţă populară, dar atât.

În niciun caz nu pot fi identificate aceste aspecte, interesante, dar de suprafaţă, din limbajul poveştilor lui

Perrault, cu structura permanentă, asimilată în toate articulaţiile, verbului popular din poveştile lui Ion Creangă.

Trăsăturile caracteristice acestuia se manifestă până la particularităţi fonetice, morfologice şi de lexic. Ele nu sunt toate proprii regiunii natale, pentru că „sunt redate de Creangă adeseori şi sub forma lor literară" 1, ceea ce le face înţelese şi gustate în toate colţurile ţării. În general însă, ele se prezintă ca aspecte ale limbii vorbite. Farmecul acesteia este sporit de fonetisme întâlnite în cuvinte ca: băiet-spăriet, fereastră, mulţămi, ave-vre, balan-barbat, sară-buşască, asemine-prietin, amu-ceriu etc.

sau de forme gramaticale mângâietoare pentru auzul celor ce îndrăgesc sau sunt apropiaţi de limba românească: amăgele-măgurellele, dracu-i-a lor, să-l beie, să deie, vreau, mă mieiş.a. (op. cit., p. XXVIII-XXIX).

76. Ceea ce face savoarea stilului popular în care

Creangă îşi toarnă poveştile este oralitatea. Această calitate, nemaiîntâlnită până acum la făuritorii de basm studiaţi (şi pe care nu o vom mai surprinde decât la Rabelais), angajează în esenţă limba vorbită de poporul nostru, dar şi aptitudinea permanent activă a artistului Creangă, care şi-a însuşit-o organic, exprimând-o în formele cele mai sensibile. Din studiul citat selectăm câteva aspecte.

O asemenea formulă stilistică presupune folosirea la maximum a dialogului, în prezenţa sau în absenţa partenerului.

Povestitorul popular joacă un dublu rol: pe al său şi pe al celui cu care presupune că vorbeşte. Stă de vorbă cu el însuşi sau cu un partener pe care şi-l închipuie prezent. Ascultătorul sau cititorul său devine un personaj pe care-l consultă fără să aştepte răspuns, îl lasă să-l sfătuiască fără să-i urmeze îndemnurile, îl mustră, având grijă să nu-l supere. Distingem mai multe ipostaze ale dialogului întreprins de povestitorul popular.

77. Iată-l, în primul rând, stând de vorbă cu ascultătorii sau cititorii despre Stan Păţitul: „Ş-apoi ştiţi că este o vorbă: când îi omul în doi peri să te fereşti de dânsul”.

Publicul devine martor învederat chiar într-un dialog

Note:

1 Ion Creangă, Opere, I, studiu introductiv, ed. Iorgu Iordan şi Elizabeta Brâncuş, Ed. Minerva, Buc., 1970, p. XXVII.

angajat: „Ian auzi-l, mai degrabă i-ai putea strâmba fălcile decât vorba”. Altă dată se mărturiseşte cititorilor săi:

„Să nu spun minciuni, dar Ipate se îmbogăţea înmiit”. Şi pentru a-şi exprima satisfacţia după un taifas bun, zice:

„Şi iaca aşa, oameni buni, s-a izbăvit Ipate şi de dracul şi de babă”. Cititorii au constituit pentru Creangă punctul central al atenţiei în poveştile sale. El ştie că pe cititor nu trebuie să-l oboseşti, de pildă, cu digresiuni, şi – ca şi cum şi-ar cere iertare pentru asemenea abatere – previne: „Dar ia să nu ne depărtăm cu vorba, şi să încep a depăna firul poveştii”. Şi doar nu zisese decât câte ceva despre călătoriile de altă dată şi acum. Dar marea poveste Harap Alb trebuia să fie cât mai curând începută, pentru a nu pune la încercare răbdarea cititorilor săi. De asemenea, pentru a pregăti pe cititor pentru o poveste lungă şi pentru a-i aţâţa curiozitatea, îi spune la sfârşitul unei serii de isprăvi: „şi încălecând, porneşte spre împărăţie, Dumnezeu să ne ţie, că cuvântul din poveste înainte mult mai este”. Prezenţa obsesivă a

cititorului sau ascultătorului se poate descoperi în multe nuanţe dominante pentru scrisul lui Creangă. Cititor cu voce tare al scrierilor sale. ştia cere sunt exigenţele unui asemenea stăpân, mereu însetat de perfecţiune.

Ion Creangă stă însă adesea de vorbă şi cu sine însuşi.

Asemenea momente Creangă le transformă în scurte reflexii sau adevărate monologuri autoironice. Uneori, dialogul acesta se rezumă la un singur răspuns, la o confirmare, la un ecou al celor spuse mai înainte: „Pentru că într-adevăr era lucru de mirare”. Alteori, se pomeneşte luat pe sus de zborul poetic al personajelor sale şi-şi comandă o fentă antilirică: „Dar ia să vedem ce se mai petrece la masă după ducerea lui Harap Alb?”. Ca povestitor, se ia pur şi simplu la rost când crede că a întrecut măsura: „sau mai ştiu eu cum să zic ca să nu greşesc?”

Altă dată, îşi reproşează că prea s-a pierdut în gânduri sumbre şi se mustră pentru alunecare: „Dar iaca ce m-am apucat de spus!” De cele mai multe ori îşi maschează aceste reflexii sau monologuri. De tot atâtea ori însă, le dă pe faţă, spunând: „şi gândesc eu că din cinci nespălaţi câţi merg cu Harap Alb, i-a veni el vreunul de hac; ş-o mai da împăratul Roş şi peste oameni, nu tot peste butuci ca până atunci”. Aceste dialoguri cu sine însuşi constituie un plan secund, desfăşurat în permanenţă, braţ la braţ cu povestirea. Ele fertilizează naraţiunea când liric, când reflexiv, fără să frâneze acesteia ritmul şi culoarea faptelor.

Ni se pare aproape inutil să mai adăugăm că acest procedeu se mută cu cea mai mare uşurinţă în vorbirea personajelor. Acestea au şi ele pasiunea solilocuiui. Nevoind să povestească în stil indirect ce gândeşte personajul, artistul preferă să-i reproducă gândul în dialogul cu el însuşi. Aşa procedează cu Ipate, care pleacă din pădure şi vorbeşte cu sine, lăsându-şi boţul de mămăligă îmbrânzită pe teşitura unui copac: „Ce s-o mai duc pe-acasă? ia s-o pun ici pe teşitura asta, că poate-a găsi-o vreo lighioaie ceva şi a. mânca-o şi ea s-a zice-o bogdaproste”.

La fel se întâmplă şi cu Harap Alb. Lui Creangă îi plăcea să-şi prindă personajele în „cumpăna gândului”. La alegerea calului, Harap Alb dialoghează cu el însuşi:

„Să-l ieu, ori să-i dau drumul; mă tem că m-oi face de râs. Decât cu aşa cal, mai bine pedestru”. Fără niciun partener, tot Harap Alb se pomeneşte vorbind: „Ptiu, drace, iaca în ce încurcătură am intrat.

Asta-i mai rău decât poftim la masă”. Asemenea exemple se pot da nenumărate. Bogăţia sufletească se dezvăluie în personajele create nu prin analizele unui autor ştie tot, ci prin propria lui vorbire.

78. O modalitate de realizare a oralităţii la Creangă, întâlnită frecvent, este cea sub forma întrebărilor adresate cititorilor (sau ascultătorilor), ori chiar lui însuşi. Ele păstrează această ambivalenţă, pentru că, de fapt, nu se adresează nimănui şi nu se aşteaptă răspuns. Există astfel de interogaţii în vorbirea populară, care se pun după ce au fost epuizate toate soluţiile, exprimând nedumerire, dezorientare: „Numai dă! ce să facă bietul om?” Sunt situaţii însă când asemenea nedumeriri interogative obţin răspunsul aşteptat, completat, descoperit, în acelaşi timp, de altă chestionare care concentrează în ea un adevăr uman. Această boabă de înţelepciune populară dă profunzime sistemului de întrebări. Astfel, în ipoteza: „Fiul craiului ce era să facă?”, este urmată de soluţia: „şi spune toate cu de amănuntul”. Numaidecât, posibilitatea unui alt răspuns îl face pe povestitor să se replieze în reflexie: „căci dă, care om nu ţine la viaţa lui înainte de toate?” Strânsă între două nedumeriri, ca într-o menghină, hotărârea este rezumativă, limitată. Altă dată, aceasta este ocolită şi se recurge la argumentul concentrat în înţelepciune populară, care caracterizează plastic situaţia:

„Dar cum erau să iasă ele ou vorba înaintea tatălui lor?”

„Spinul n-avea de cine… Vorba ceea: găsise un sat fără câni şi se plimbla fără băţ, că altă ce pot să zic?” Răspunsul este un proverb ţâşnit din carapacea celor două întrebări. Dialogul suspendat ocupă şi alte poziţii, fiecare din ele este o funcţie. Desigur sunt şi nedumeriri pretext, care se anulează prin răspunsuri analitice. Sunt cele ce şi le pune şi artistul cult. El le rezolvă prin artificii de compoziţie şi stil. Povestitorul popular, solicitându-şi presupusul auditor, urmăreşte clarificarea în amănunt:

„Ce să facă Harap Alb?”, arătându-ni-se cum personajul analizează o alternativă sau – alta şi cum ajunge la o hotărâre pe care o şi pune în aplicare. O poziţie asemănătoare îi slujeşte pentru a detalia comunicarea, descrierea, în cele mai multe cazuri. A enunţat, spre exemplu, meşteşugul lui Păsări-Lăţi-Lungilă: „o pocitanie de om umbla cu arcul după vânat păsări”. Aceasta însă nu i se pare de ajuns şi-şi solicită cititorul: „Ş-apoi chiteşti că numai în arc se încheia tot meşteşugul şi puterea omului aceluia?” Urmează apoi o descriere

amănunţită a lui care se lăţea, cum şi cât se lăţea, care se lungea, cum şi cât se lungea şi cum prindea şi mânca păsările „ca un vultan hămesit”.

Interesante ni se par construcţiile cu întrebări oare pulverizează răspunsurile. Mecanismul este acesta. Se anunţă o certitudine oare se dovedeşte a fi o ipoteză, pentru că este deviată imediat de o scontare în viitor, care pune totul sub semnul îndoielii: „mai ştii cum vine vremea?”

Se dezvoltă ipoteza născută că privilegiatul oare deţine puterea întronează dreptatea bunului plac; se destramă şi aceasta, punându-se totul pe seama norocului; această posibilitate este însă şi ea spulberată de indiferenţa mimată a autorului exprimată interogativ: „Ce-mi pasă mie?”. Nu mai avem, prin urmare, chestionări care suspendă răspunsul, pretexte pentru a căpăta răgaz în detalierea unei soluţii sau care, limitativ, să-l închidă, ca într-o capsulă, ci avem de-a face cu interogaţii care răstoarnă o ipoteză, care le precedase, dezvoltă o alternativă, ca şi aceea să fie destrămată de o ultimă nedumerire.

Fără să avem iluzia că am epuizat ipostazele întrebărilor puse cititorilor sau sieşi de artistul stilului oral, am dori să mai relevăm un aspect al acestora. Ion Creangă foloseşte procedeul cu vădita intenţie de a arunca peste răspunsul posibil o ceaţă sau pentru a-i imprima ambiguitate. Piăspunsul rămâne în aer dintr-o discreţie, care lasă însă descoperit tocmai sensul pe care vrea doar să-l sugereze. Astfel, dintr-o zicere cu două înţelesuri – o maliţiozitate la adresa femeilor, frecventă în popor: „femeia-i sac fără fund” –, povestitorul iscoditor, dar cu răspunsul în vârful buzelor, întreabă cu prefăcută neştiinţă: „Ce-o mai fi şi asta?” Bineînţeles, că se scontează un răspuns cu două capete: numai că cel adevărat este aruncat în zona probabilităţii.

79. În stilul vorbit, rezultat al deţinerii valorilor expresive ale graiului popular, întâlnim adesea şi schimbarea persoanei în comunicarea dialogată. Acest procedeu este semnalat de Iorgu Iordan în studiul amintit, referindu-se numai la Amintiri din copilărie. În Poveşti, folosirea lui este mult mai frecventă. El constă în schimbarea persoanei întâi sau a treia a naraţiunii cu a doua (numai la singular). În situaţii în care scriitorul vrea să provoace şi să angajeze mai mult participarea cititorului, căruia îi vorbeşte de parcă ar fi fost de faţă la evenimentul respectiv sau altul similar, recurge la acest transfer. În

Povestea lui Stan Păţitul, Creangă descrie o vifornită în pădure. Alternarea faptelor personajului cu desfăşurarea impresionantă a

fenomenului natural la care se imaginează participarea cititorului la persoana a II-a dă naraţiunii un deosebit dinamism. Ipate... „cum a pornit la pădure, pe loc s-a şi stârnit un vifor cumplit – cu lapoviţă în două – de nu vedeai nici înainte, nici înapoi. Mânia lui

Dumnezeu ce era afară: să nu scoţi un câne din casă, dar încă un om! Însă ciracul nu caută mai bine; la aşa vreme te face să-ţi pierzi răbdarea şi fără să vrei te vâră în păcat”.

Sub mânia şi dezlănţuirea forţelor supranaturale (este invocat Dumnezeu, dar şi dracul), alternanţa ascendentă a timpurilor (de la perfectul compus la imperfect – prezent), însoţită de alternanţa şi confuzia persoanelor (de la a III-a la a II-a) şi multitudinea verbelor folosite către sfârşit dau tabloului o forţă şi o mişcare de frescă apocaliptică, ce poartă fantezia spre similitudini cu cele de pe zidurile mănăstirilor din Moldova. Procedeul este folosit acolo unde tensiunea emoţională motivează psihologic schimbarea timpurilor şi a persoanelor şi unde alternanţa este mai dramatizată şi mai rapidă. După ce spinul face o afirmaţie injurioasă la adresa oamenilor, povestitorul se mânie şi se adresează direct cititorului ca şi când acesta ar fi fost de faţă şi ar fi luat parte sau ar fi trebuit să ia parte la această supărare: „Ei apoi... zi că nu-i lumea de apoi. Să te ferească Dumnezeu când prinde mămăliga coajă. Vorba ceea: Dă-mi, doamne, ce n-am avut / Să mă mir ce m-a găsit”. De la dialogul normal se trece la intervenţia directă a povestitorului, care interpelează pe cititor (persoana a doua singular), ca apoi să argumenteze cu un proverb popular în versuri (cu sonorităţi de strigătură) la persoana întâi. Această mobilitate dă posibilitate naratorului să obţină o tonalitate afectivă deosebită şi să-şi asigure angajarea ascultătorului, participarea sa emoţională. O asemenea bruscare a stilului întâlnim peste tot în povestea Creangă, unde eroii trăiesc intens, emoţional. Devine natural ca procedeul alternanţei de persoane din vorbirea autorului să se transfere în monologurile cele mai îndrăcite ale personajelor. După ce capra îşi vărsă furia asupra „ticălosului” şi „mangositului” de lup, care nu era prezent, fireşte, îşi termină explozia de violentă mânie şi durere ou ameninţarea straşnicei răzbunări: „Ei, taci, cumetre, că te-oi doblăza eu! Cu mine ţi-ai pus boii în plug? apoi ţine minte că ai să-i scoţi fără coame!”

80. Caracteristic limbajului popular este şi întreruperea naraţiunii. Motivările sunt diverse. Oprirea poate fi cauzată şi de o

saţietate a faptelor. Este efortul de a ieşi, de pildă, din monotonia enumerării. Astfel, în Povestea lui Stan Păţitul, după folosirea unui asemenea procedeu pentru indicarea numeroaselor trebi ce le făcea acesta, autorul rezolvă astfel întreruperea: „muncea în dreapta şi în stânga că doar – doar a încăleca pe nevoie, ş-apoi – văzând şi făcând”. Expresia populară din urmă avea rolul de cezură, pentru înşirarea de fapte, şi de punte de legătură pentru continuarea sugerată cititorului. În mintea acestuia se formează o imagine a hărniciei şi priceperii personajului, care de acum înainte va face nu ceva deosebit, ci numai ce-i va cădea sub mină, deci nimic de semnalat în scris, nimic interesant.

Uneori, scriitorul se întrerupe din alt motiv. Intervin puncte de suspensie pentru fapte pe care n-ar vrea să le povestească din discreţie etică. Autorul are de înfăţişat, de pildă, o scenă de la horă între doi tineri care se plac şi unde feciorul, devenind mai întreprinzător: „Începe el a o măsura cu ochii de sus până jos şi de jos până sus, şi cum se învârtea hora, ba strângea pe faltă de mână, ba o călca pe picior, ba… cum e treaba flăcăilor”. Naratorul se întrerupe, lăsând totul în plin echivoc. Aceleaşi reticenţe trebuie să fi determinat utilizarea procedeului, fără ca cititorul neavizat să-i poată descoperi semnificaţia. Spre exemplu, revărsarea mâniei împotriva spinului esiie oprită prin puncte: „Spâniul n-avea de cine…”; mimarea supărării lui Ochilă surprins de uimirea jignitoare pe care o provoacă înfăţişarea sa: „de ce vă miraţi aşa, mira-v-aţi de… frumuseţe-vă”. Mijlocul acesta stilistic îşi are rostul său în sporirea autenticităţii şi a farmecului rustic.

Alteori, întreruperile intervin pentru a regla fluxul povestirii. În formele pe care le ia naraţiunea (în mod obişnuit, povestirea, nuvela ş.a.), eposul se desparte printr-un număr de parte sau capitol, sau printr-o frază asociativă, pe când povestitorul popular înştiinţează pe cititor că întrerupe naraţiunea pe care a desfăşuirat-o până în acel moment, pentru a începe alta. El declară în mod direct: „Acum să ne întoarcem iar din urmă”. Această reluare a firului epic este impusă de o necesitate compoziţională. Din acelaşi motiv am spune, întrerupe Creangă povestirea şi în alte situaţii, cum ar fi aceea a primejdiei diversiunii epice. Adesea, naratorul este tentat să intercaleze în cursul povestirii episoade care ar putea deveni, ele înseşi, unităţi cu circulaţie proprie, cum se întâmplă adesea în producţiile folclorice şi chiar la

autorii de romane populare. Pentru a nu tulbura integritatea povestirii în desfăşurare, faptul pe care l-ar fi putut dezvolta îl lasă numai enunţat. Procedând astfel, acţiunea se îmbogăţeşte cu promisiunea unui episod, pe de o parte, iar pe de altă parte, nefiind dezvoltată diversiunea, cititorul este intrigat să afle. Misterul rămâne mister, pentru că diversiunea n-a fost decât o alarmă falsă. Faptele narate ne lămuresc mai bine. Ipate din Povestea lui Stan

Păţitul este gata să se însoare de la prima vedere. Chirică, diavolul, îl avertizează: „Feţişoara asta, o vezi dumneata cât e de scumpă la râs? aPrcă ţi-ar veni a crede că-i una din cele cu crucea în sân, dar ia! una de aceste a înălbit odată, numai într-o singură noapte, pe moşu-meu în fântână”. La întrebarea firească, nedumerită a lui Ipate, Chirică îi răspunde plin de mister: „Da, ia! nu mai şti şi dumneata cum, stăpâne”. Folosind, cu acest prilej, un criteriu de psihologie literară, am putea spune că suspensia se datorează faptului că pentru diavol ar fi fost jenant să povestească o ispravă din care străbunul său ieşise prost. Suntem înclinaţi să credem, însă, că diversiunea nedezvoltată a rămas un mister, pentru că în limbajul scriitorului aceasta ar fi fost „altă poveste”, ar fi constituit o întrerupere, ar fi stricat naraţiunii principale. Ca şi în celelalte ipostaze ale stilului popular, acest procedeu al întreruperii – fără urmări, a naraţiunii se extinde de la autor, prin uşor transfer, la personaje.

În povestea lui Creangă se întâlnesc şi alte întreruperi.

Tentaţiile de a introduce diversiuni sunt numeroase. O

dată, Creangă se opreşte pe trei vorbe: „ştiţi ce face”.

Cititorul trebuie să ştie cum acţionează personajul mai departe, într-o anumită împrejurare, fie că aceasta îi este familiar din experienţa personală, fie că este o referire la un fapt pe care autorul îl povestise anterior. Şi într-un caz, şi în altul, el nu se simte obligat să continue pentru că şi-a activat cititorul, ancorându-l în propria-i amintire. Altă dată, întreruperea desfăşurării faptelor se datorează intervenţiei planului secund al comportării personajului. Una gândeşte, dar într-alt mod acţionează. Planurile pot fi complementare, dar şi contradictorii. În Povestea porcului, moşneagul ascultă dorinţa babei sale de a cumpăra nişte roşcove pentru „băietul” său, porcul, „că tare ar mai fi dorit mititelul”. Binevoitor, moşneagul îi răspunde: „bine, măi babă”. Simultan autorul introduce planul secund: „Dar în gândul său: da mânca-l-ar brânca să-l mănânce, surlă, că mult mă mai

înnăduşi cu dânsul! De-am avea pâne şi sare pentru noi, de nu să-l mai îndop şi pe dânsul cu bunătăţi…” Această întrerupere nu ocupă decât un timp şi un spaţiu scurt, complementar narării propriu-zise a faptelor.

Aceste câteva ipostaze ale oralităţii în povestirea lui

I. Creangă ne conduc spre o dublă concluzie. Întâi, ele nu se calchiază peste cele ale producţiilor folclorice. Oralitatea stilului la povestitorul nostru se construieşte pe trepte cizelate. Din naturală, devine artistică. În al doilea rând, analiza oralităţii stilului la scriitorul nostru a urmărit să arate distanţa care-l separă de naratorul francez, măiestria cu care stăpâneşte această modalitate, proprie limbajului popular. Rezultă cu evidenţă că Jean

Boutiere n-avea dreptate când punea semnul egalităţii între „limbajul popular” al lui Ch. Perrault şi cel al artistului român.

81. În esenţă, atât autorul francez, cât şi personajele sale folosesc un limbaj convenţional, preţios, în care abia se descoperă câteva accente arhaizante. Omul de la curtea lui Ludovic al XIV-lea este în largul său când povesteşte despre palate ou coloane şi oglinzi, unde au loc festinuri bogate, despre prinţese ou mulţi servitori, despre nunţi princiare în capela castelului şi despre miri, cărora „la dame d'honneur leur tiira le râdeau”. Eleganţa, etichete, pompa din acele finaluri cu nunţi princiare, care nu trec zidurile nobiliare, impun o comunicare reţinută, convenţională, sugrumând orice manifestare exteriorizată a bucuriei. Stilul nu poate fi decât solemn, sobru, ceremonios, distins, uşor de tradus în orice limbă. Altfel se petrec aceste evenimente în poveştile lui Creangă. Ele capătă rezonanţe şi proporţii impuse de participarea mulţimilor, a poporului („lume de lume s-a strâns de privea”). Limbajul nu poate fi decât euforic, dezlănţuit, ca la o petrecere ţărănească („ş-apoi, dă doamne bine!”). Perrault nu renunţă la limbajul său poleit, distins, nici când este vorba despre oameni simpli, de condiţie modestă (morari sau fete rătăcitoare prin pădure); Creangă nu încetează de a vorbi ţărăneşte, el şi personajele sale, chiar când mediul şi împrejurările nu sunt populare (curţile împărăteşti).

Distanţa se păstrează, nu numai în modalitatea de transmitere a evenimentelor de către autor, ci devine de necalculat, dacă avem în vedere limbajul personajelor.

Povestitorul francez renunţă greu la monologul său în tonuri sofisticate, salonarde, convenţionale, în spiritul curţii

Regelui Soare, vorbind mult în locul eroilor săi. Scriitorul român, dimpotrivă. Preluând valorile expresive ale limbajului popular, citându-le de cele mai multe ori, el alternează cuvântul său cu cel al personajelor, pe care le lasă să se dezlănţuie. Perrault vorbeşte mult şi dă cuvântul parcimonios reginelor, principilor, zânelor, nobililor. Creangă vorbeşte puţin; în schimb, în creaţia lui se încing la taifas: ţăranii, slugile, oamenii strânşi în jurul gospodăriilor rurale. În basmele sale, împăraţii şi slujitorii lor sunt patriarhi înţelepţi, dar la origine sunt tot ţărani şi nu vorbesc ca în cancelarii sau consilii. Stilul povestitorului român este fundamental popular, mulat pe conţinutul tot atât de popular al basmului. Nu este de mirare că întâlnim frecvent modalităţi ale oralităţii: exclamaţiile, care exteriorizează spontaneitatea uimirii şi a bucuriei; interjecţiile, forme variate ale comunicării şi ale participării; repetiţiile ce accentuează dialogul; întrebările reluate, prilejuind amânarea răspunsului; elipsa care sincopează monologul şi anulează discursivitatea; comparaţia naturală şi metafora simbol, colorând cu varietate plastică textul; expresiile idiomatice imprimând acel parfum arhaic al limbajului; proverbele şi zicerile ce dau prin conţinutul lor generalizator de experienţă umană gravitate şi profunzime;

versificarea prozei, rezultat al trăirii euforice a sentimentelor etc.

82. Limbajul este o funcţie a mediului de viaţă înfăţişat. Nu poate fi o discrepanţă între acesta şi mediul care transpare, voit sau nevoit, din poveste. Lumea fantastică, ca factor comun al basmului, ar părea că trebuie să fie aceeaşi peste tot. Trăsăturile generale ale acestei lumi n-ar avea nevoie de identificări specifice, de nume, de mediu, de ficţiuni de peisaj. Aşa ar trebui să fie, dacă basmele ar fi povestite şi repovestite numai ca nişte scheme, fără ţară, fără timp, ca fantasme fără chip şi fără nume. Povestitorii, oricât de vechi sau oricât de noi, aparţin înisă unei ţări, unui popor, unei limbi, eu disponibilitate pentru un aniumit mediu uman, istoric şi geografic. Numai o simplistă considerare a basmelor poate recurge la identificări fără o prealabilă cercetare a conţinutului de viaţă specific, rezultat din depanarea unor stări evenimenţiale, supranaturale, fantastice în sens apoaaliptic sau paradiziac.

Mediile de viaţă sunt ele aceleaşi la Perrault şi Creangă, aşa cum susţine Jean Boutiere? Iată întrebarea care ne reţine pentru un

moment atenţia. În Le petit Chaperon rouge acţiunea se petrece între două sate despre care nu ştim nimic. Aflăm că în pădure erau nişte tăietori de lemne şi că Scufiţa roşie a fost trimisă la bunica să-i ducă o plăcintă şi o cană de unt („une galette et un petit pot de beuae”). În Le maître Chat sau Le Chat botte se spune ceva mai mult, dar destul de schematic: că morarul era sărac şi că n-a avut să lase copiilor decât moara, măgarul şi motanul. Ni se impune cu evidenţă concepţia orăşeanului care priveşte în felul său posibilitatea împărţirii moştenirii: „Les partages furent bientôt faits; ni notaire, ni le parcureur n'y furent point appeles. Ils auraient eu bientôt mange tout le pauvre patrimoine”. În Les Fees se intenţionează câteva linii despre relaţiile de familie (fata cea mică, din calităţile tatălui, are: „la douceur et l bonneteite”).

Altfel, notaţiile se rezumă la virtutea sau carenţa morală a celor două fete de la casa văduvei; toată „superioritatea” de caracter fiind că fata cea mică dădea bucuroasă să bea unei sărmane, şi toată „vina tragică” a poveştii, că fata cea mare n-a fost dispusă să facă acelaşi serviciu unei prinţese. Schema narativă, destul de străvezie, se continuă şi în Cendrillon sau La Petite Pantoujle de Vair.

Aici eroina nu mai seamănă tatălui, ci mamei „d'une douceur et d'une bonte sans exemple”. Contrastul simplu de basm ar fi impus poate ca această familie să fie mai modestă în raport cu cea a împăratului, care dădea baluri pentru distracţia prinţului. Dimpotrivă, povestea spune că avem de-a face ou „un genţi l'homme qui épouse en secondes noces, une femme, la plus hautaine et la plus fiere qu'on eul jamais vue”. În Le Petit Poucet ne-am fi aşteptat să găsim mai sensibil notat conţinutul de viaţă, dar şi aici ni se oferă doar câteva însemnări generale. După cum se vede, în basmele lui Perrault întâlnim scheme narative cu notaţii foarte vagi asupra mediului de viaţă precum şi sumare schiţări de caractere.

83. Se pare că un alt sector este mai bine sensibilizat la povestitorul francez; şi anume cel ce se referă la medii mai cunoscute şi mai apreciate. În La Belle au Bois Dormant, de pildă, el nu mai este aşa de zgârcit în notaţii, când este vorba să descrie un festin pentru zâne, ursitoare la curtea regelui: „On mit devant chacune d'elles un couvert magnifique, avec un etui d'or massif ou il y avait une cuiller, une fourchette, et un couteau de fin or, garnis de diamants et de rubis”. Fastul mesei este completat cu descrierea somptuoasă a palatului,

trezit la viaţă: „Ils passerent dans un sallon de miroirs, et y souperenit, servis par les officiers de la princesses. Les violons et les hautbois jouerent de vieilles pieces, mais excellentes, quoiqu'il y eul pres de cent ans qu'on ne les jouât plus; el, après souper, sans perdre de temps, le grand aumonier les maria dans la chapelle du chateau, et la dame d'honneur leur fire le râdeau. lis dormirent peu: la princesses n'en avait pas grand besoin, et le prince la quitta, des le matin, pour retourner à la ville, ou son pere devait en être en peine de lui". (Op. cit., p. 17) Detaliile se adaugă în proza lui Perrault, mai ales când el este solicitat de lux şi bogăţie. Sărăcia îl amuţeşte, dar fastul interioarelor şi exterioarelor îl face vorbăreţ: „Îl était une fois un homme (e vorba de Barbe-Bleue) qui avait de belles maisons à la ville et à la campagne de la vaisselle d'or et d'argent, des meubles en broderies et des carrosses tout dores". Fireşte că această avuţie conturată în câteva linii este detaliată când este vorba să se predea cheile tuturor camerelor din palat. Suntem puşi în curent şi cu obiceiurile unei curţi nobiliare. Averea rămasă de la Barbă albastră va fi folosită pentru sora nefericitei soţii (soră oare se va mărita cu un „gentilhomme") în vederea cumpărării a doua

„Charges de capitaines" pentru fraţii ei şi pentru propriul său mariaj, „a un fort honnete homme" care o va face să uite timpul petrecut cu Barbă albastră.

Cu o neobişnuită uşurinţă Perrault se adaptează situaţiilor şi relaţiilor de înalt nivel. Morarul din Le Chat botte devine fără nicio dificultate marchizul de Carabas, care „donna la main à la jeune prinoesse, et suivant le roi, qui montait le premier. Ils entrerent dans une grande salle, ou ils trouverent une magnifique collation que l'ogre avait fait preparer pour ses amis". Din Cendrillon nu reţinem mare lucru din viaţa şi izolarea fetei la casa ei; ne facem însă o strălucită imagine despre balul de la curte, despre îmbrăcămintea femeilor, dansurile şi bunătăţile pe care le mănâncă regii şi împăraţii. Autorul francez este solicitat, după cum am încercat să arătăm, mai mult de viaţa convenţională a gentilomilor, de atmosfera de curte regală, decât de viaţa oamenilor simpli, pe care o încadrează în scheme şi o limitează la câteva trăsături.

84. De alte repere este solicitat Creangă. Autorul român nu schematizează, nu face generalizări despre o viaţă, care musteşte în fiecare moment al naraţiunii sale. Temele cele mai generale, mai

abstracte îşi găsesc în proza sa mediul definit până în detalii semnificative, atmosferă specifică concretă, etnografică şi socială, până la identificarea regională a satului şi cătunului românesc. În Soacra cu trei nurori ne aflăm într-o „răzeşie destul de mare, casa bătrânească ou toată pojijiea ei, o vie cu livadă frumoasă, vite şi multe păsări alcătuiau gospodăria babei... Pentru a nu răzleţi feciorii de lângă sine, mai dură încă două case alăture, una la dreapta şi alta de-a stânga celei bătrâneşti". Die la început ştim unde se petrece acţiunea şi cu ce se ocupă cei trei fii: „Tustrei feciorii babei umblau în cărăuşie şi câştigau mulţi bani". Acest supliment de comunicare explică, motivând în acelaşi timp, teroarea mamei soacre în lipsa lor de acasă, dar şi bunăstarea evidentă în tot atâtea gospodării strânse la un loc, nu la întâmplare, ci pentru a se constituii o mai mare forţă economică. Ţărănească. N-avem nicio îndoială că acţiunea din

Capra cu trei iezi se petrece într-o casă dintr-un sat, având

„Zăvor" la uşă, cu chersin (albie mică şi adâncă pentru frământat pâinea), cu horn, vatră pe care se pregătesc bucate moldoveneşti: sarmale, plachie, alivenci şi papă cu smântână şi cu ouă. Elementele schimbului neavantajos din Dănilă Prepeleac, ca şi probele întrecerii dintre drac şi om nu sunt decât indicii ale unei vieţi ţărăneşti

(boi – capră – gânsac – pungă goală; iapa în spate – trântă – fugă – chiuit – aruncarea buzduganului – „blăstămuri").

Despre viaţa moşnegilor din Psmă a, porcului ştim aproape totul, cu de-amănuntul. i ca vai de el, nişte ţoale rupte atârnau pe lăiţi şi atâta era tot. Ba de la o vreme urâtul îi mânca şi mai tare, căci ţipenie de om nu le mai deschidea uşa; parcă erau bolnavi de ciumă, sărmanii!" în schimb, despre împărat şi curtea lui nu ştim mare lucru, ca mai în fiecare basm. Tot ce ni se spune este că aveau nişte străjeri la porţi, dar că lăsau pe oricine să intre. Din răspunsul pe care-l dă moşneagului, care îndrăznise să dorească să se încuscreze cu dânsul, împăratul poate fi orice, numai împărat nu: „Hai!

Ia-ţi porcul de aici şi ieşi afară. Şi dacă până mâne dimineaţă n-a fi podul gata, moşnege, are să-ţi steie capul unde-ţi stau talpele. Înţelesu-m-ai?" Am crede mai curând că moşneagului i-a răspuns astfel vecinul său cu care Stătea gard în gard, decât un „puternic" împărat „luminat", măreţ şi strălucitor ca soarele pământului. Transformarea bordeiului în palat înspăimântă, şi nu minunează, pentru că nu sunt descrise nici încăperile şi nici bogăţiile unei aşezări împărăteşti. nă

Tunta nu s-a mai făcut, iar împărăţiţa resemnată, fără lacrimi: „s-a şi apucat de gospodărie”, ca o noră de oameni săraci, venită la mirele său, ţăran, parcă de când lumea pe acest pământ. Câtă disponibilitate avea Creangă în înfăţişarea vieţii dintr-o asemenea gospodărie se vede şi mai bine în Povestea lui

Stan Păţitul. Aici „chiverniseala” ia naştere şi creşte sub mâna unui om vrednic, „trezit prin străini… nemernicind el de colo până colo pe la uşile oamenilor”. Muncind astfel, „ş-a solipuit puţine parale, câteva oi, un car cu boi şi o văcuşoară cu lapte. Mai pe urmă şi-a înjghebat şi-o căsuţă… trezindu-se la casa lui şi muncind ca pentru dânsul”. Confirmarea unor asemenea practici stă în tradiţia şi înţelepciunea populară: „şi piatra prinde muşchiu, dacă şede mult într-un loc”.

Pe cât este de aplecat spre descrierea casei şi a ogrăzii ţărăneşti, pe atât de indiferent este Creangă la ţinuta nobiliară şi la strălucirea curţii împărăteşti. În Povestea lui Harap Alb ne sunt înfăţişate asemenea reşedinţe de crai luminaţi. În prima distingem fala trecută a unui asemenea stăpân, a cărui faimă se reduce la şiretenia cu care-şi pune feciorii la încercare, pentru a descoperi pe cel mai vrednic de a prelua moştenirea unchiului lor.

Acesta îşi chema la sine feciorii şi-i cam mustra pentru lipsa lor de curaj, aşa cum ar fi făcut orice părinte fără atâta amar de putere pe umerii lui. Episodul cu depistarea celui mai bun cal este exterior etichetei şi ceremonialului unei curţi împărăteşti, ce n-ar fi scăpat tentaţiei de a fi descris de către povestitorul francez. Cea de a doua curte ne oferă imaginea unui stăpân prea blând, care stă cu fiicele sale în foişor şi ia masa cu supuşii. Lipseşte solemnitatea, este ignorată eticheta curţii, se uită strălucirea tacâmurilor şi a bucatelor, varietatea şi rânduiala lor. Edificatoare este scena în care oaspeţii lui Verde-împărat află de existenţa „farmazoanei” împăratului Roş.

Mesenii aceştia nu au nimic. din comportamentul unor curteni, oi mai curând, ne lasă impresia unor oameni simpli, înclinaţi spre palavrăgeală, cu felurite presupuneri la aflarea unei veşti ciudate, misterioase. A treia curte împărătească ne dezvăluie că povestitorul român ştie să înfăţişeze culoarea locală a unor asemenea tablouri, dar întorcând totul pe registrul comic. Impresia ne este impusă de comportarea celor şase prieteni cu împăratul Roş. Ca nişte rafinaţi gentilomi, ei ştiu că în faţa unei asemenea prezenţe trebuie să afişeze

neasemuită umilinţă, stabilind

„Considerabila” distanţă la care se află. Curteanul adevărat îşi măguleşte stăpânul, căci acesta nu poate fi decât

„Purtătorul de griji” faţă de supuşii săi; nu poate fi decât „tatăl flămânzilor şi însetaţilor”; calitatea distinctă este generozitatea („intră în voia supuşilor”), căci împărăţia sa este puternică şi necuprinsă. Dar toate aceste aprecieri, directe sau în „aparteuri”, ca într-o piesă de

Molière, nu sunt decât adieri ironice, aspecte rafinate ale maliţiei. populare.

A descoperi în lipsa înfăţişării etichetei şi ceremonialului unei curţi împărăteşti argumentul incapacităţii descriptive a povestitorului ţăran sau însuşirea tendinţei de schematizare din basmul folcloric se dovedeşte a fi o uşurătate de interpretare şi deficitară meditaţie asupra posibilităţilor creatoare ale marelui artist. În mod deliberat, Ion Creangă a înfăţişat acest conţinut de viaţă fără convenţia protocolară şi eticheta de la curte. Încercarea de aici, în plan secund, dovedeşte o posibilitate descriptivă şi în prim-plan. Asemenea medii el preferă să le înfăţişeze în atmosfera specifică a curţilor domnitorilor români de viaţă răzăşească, unde stăpânul nu era altceva decât un „purtător de grijă” al supuşilor, ridicat dintre ei, socotindu-se egalul lor, blând şi bun ca un Verde-împărat. Numai astfel se poate explica tabloul sobru, aproape rustic al curţilor crăieşti din basmul românesc şi cel al lui Creangă, complet deosebit de peisajul colorat, protocolar, distins al curţilor în care ceremonialul era lege în basmul francez al lui Perrault, mare meşter în redarea fastului impunător de la curtea înaltelor personalităţi, prezente în lumea basmelor sale.

85. Uimitor este că Jean Boutiere găsea o apropiere între cei doi povestitori în „aceeaşi evocare a micilor făpturi ale unei anumite epoci”. Admiţând că alăturarea se referă la lumea basmului, numai acesta fiind drumul lor comun, alternativele comparatiste devin greu de prevăzut.

Să încercăm totuşi să mergem pe urmele intenţiilor sau iluziilor comentatorului francez Le petit Chaperon rouge ne trezeşte o bănuială pe care o afirmăm de la început, şi anume că a fost repovestită de Perrault, pornind de la o meditaţie de moralist, care se trădează cu uşurinţă. Gândeşte că eroina poveştii auzite de la doica fiilor săi este sau ar putea fi prototipul ignoranţei şi al naivităţii absolute şi atunci exprimarea gândului este că această făptură

„Ne savait pas qu'il était dangereux de s-arreter a écouter un loup”. Moralistul vede în ea prototipul fetelor ademenite de glasuri dulci care „suivent les jeunes demoiselles”;

şi atunci apare cam straniu pentru o poveste de copii invitaţia lupului: „mets la gaMItoe et le petit pot de beurre sur la huche, et viens te coucher avec moi”. Şi mai straniu pentru nişte minţi de copii este ceea ce urmează: „Le petit Chaperon rouge se deshabille, et va se mettre dans le lit, ou elle fut bien etonne de voir comment să meregrand était faite en son deshabille”. Aceste rânduri concretizează ideile sentenţios educative din dubla „moralite”.

din final. Prima idee moralizatoare, că tinerele fete:

„Belles, bien, faites et gentiles / Font très mal d'ecouter toutes sortes de gens”, iar a doua, că există lupi „complaisants et doux”, care urmăresc tinerele fete până în locuinţe, până în iatacuri (ruelles): „Mais, helas! qui ne sait que ces loups doucereux / De tous les loups sont les plus dangereux!” Este evident că la povestitorul francez fabula primează. Ideile lui din Moralite guvernează textul. Sunt sentinţe de la care se porneşte, nu la care se ajunge.

Procedeul se verifică şi în alte poveşti: în Le Chat botte, sentinţa din prima morală: „L'industrie et le savoir-faire / Valent mieux que des biens acquis” este ilustrată în text de „savoir-faire” al motanului, care ştie să se descurce atât de bine, încât fiul morarului: „ne desespera pas d'en être secouru dans să mizere”. Perrault se gândeşte de asemenea să răspundă prin text unei întrebări care nu se pune cu necesitate în basm, dar care este impusă de viaţa de toate zilele: cum este posibil ca o fiică de rege să iubească un necioplit? El dă prin fabulă specială un răspuns pe cât de realist, pe atât de competent pentru un fost „superintendent al edificiilor regale”: „c'est que l habit, la mine et la jeunesse / Pour inspirer de la tendresse, / N'en sont pas des moyens toujours indifereents”. Acest aforism monden îşi găseşte ilustrarea în text: „comme les beaux habits qu'on venait de lui donner relevaient să bonne mine (car îl était beau et bien fait de să personne), la fille du roi le trouva fort a son gre”. Am spune că nu are dreptate în întregime Paul Hazard când se încânta că povestitorul francez ar fi „construit atunci aripi de fluturi, fire de păianjen şi raze de lună, basmele sale, capodopere fragile şi nemuritoare” 1.

Printre elementele de construcţie Perrault introducea şi

„Fragile şi nemuritoare” idei satirice. Nu se preocupa de faptul

că morala fabulei nu acoperea decât parţial semnificaţia poveştii. Se declara foarte mulţumit dacă una din ideile sale de polemist cu realitatea vremii putea fi ilustrată de basmul povestit.

Cu totul altfel sunt „evocate” nucile făpturi în basmele lui I. Creangă. De limitarea semnificaţiei acestora la o singură idee satirică nici nu poate fi vorba. Ele vor intra în creaţia artistului român ou toată încărcătura simbolică adunată în circulaţia folclorică de-a lungul veacurilor şi pe toate meridianele pământului. Aşa se explică prezenţa ideilor morale, independente de voinţa autorului. Acestea se multiplică în evantai. Din povestea iezilor rezultă: obedienţă filială, isteţime, cruzime, ipocrizie, răzbunare. Din Povestea moicului se desprinde necesitatea dârzeniei într-MIferârâţă, păstrarea permanentă a speranţei, recunoştinţa. Din Povestea lui Harap Alb se degajă încrederea în relaţiile dintre oameni, în puterea prieteniei, ideea respectării jurământului etc. Ceea ce la

Perrault apare simplificat, redus la schema moralizatoare a autorului „modera”, într-o lume de idei cu deprinderi clasicizante, la Creangă este diversificat, eliberat de schematism eSteticizant, scriere realistă, în mijlocul unei lumi literare abia ieşite din înlănţuirile romantice. Fără să fie dirijate cu o finalitate unică, micile făpturi sunt introduse în scenă şi valorificate artistic la scara celorlalte personaje.

86. Vorbind de acelaşi „spirit de calitate” la cei doi povestitori de basme, Jean Boutiere nu se referă, desigur, la spiritul general al creaţiei acestei specii epice, acea calitate de ansamblu care atinge conţinut, originalitate

Note:

1 Paul Hazard, Criza conştiinţei europene, Ed. Univers, Buc.

1973, p. 364.

şi stil. În niciuna din aceste valenţe nu se poate vorbi de identitate. Un singur factor comun poate fi luat în considerare: şi unul şi altul au repovestit. La grade diferite ei au păstrat acelaşi spirit în „reluarea” basmului. Credem mai degrabă, însă, că monografistul francez s-a gândit la acea dispoziţie creatoare, pornită dintr-o aptitudine intelectuală, combinatoare de idei, mai mult sau mai puţin apropiate, precum şi dintr-o optimistă înclinaţie spre evaluarea parodică sau ironică a realităţii. Nelipsindu-i tenta umoristică, lejeră, în umbre şi lumini discrete, de oarecare fineţe, numim o asemenea aptitudine: spirituală sau de spirit.

În La Belle au Bois Dormant, Perrault îşi încearcă în mod deosebit claviatura sa umoristică. Un surâs însoţeşte numeroasele minuni pe care le poate săvârşi o zână într-o singură clipă: „Tout cela se fit en un moment: les fees n etaient pas longues a leur besogne”. După această „amabilitate” ţintită în grădina zânelor, se aruncă alta la adresa îndrăgostiţilor. Prinţul nu se teme că perdeaua copacilor se strânge în urma lui şi că ajunge singur în pădure. Motivul este lesne de înţeles: „Un prince jeune et amoureux este toujours vaillant”. Nici paznicii nu-l pot opri, căci

„Il reconnut pourtant bien, au nez bourgeonne et à la face vermeille des suisses, cu’ils n etaient cu’endormis; et leurs tasses, ou il y avait encore quelque gouttes de vin, montraient assez cu’ils setaient endormis en buvant”.

Deşteptarea după o sută de ani este un prilej de reflecţii spirituale şi uşoare persiflări. Întreg palatul se deşteaptă odată cu prinţesa. Trezindu-se, aceasta face prinţului un tandru reproş: „Est-ce vous, mon prince?... vous vous êtes bien fait attendre”. La rândul său, cavalerul este fericit, dar prudent şi galant: „il se garde bien de lui dire cu’elle était habillee comme ma mere-grand, et cu’elle avait un collet monte”. Cu toată circumstanţa timpului care trecuse de când se îmbrăcase, prinţesa nu i-ar fi iertat, desigur, această observaţie mondenă. Toţi se gândeau cum să-şi reia viaţa în palat după o sută de ani. Prima lor grijă a fost să ia masa, pentru un binecuvântat motiv:

„Comme ils n etaient pas tous amoureux, ils mouraient de faim”. După masă, tinerii au fost căsătoriţi şi trimişi la culcare. Autorul observă, ou uşoară galanterie, că ei au dormit puţin şi făcând aluzie la somnul de o sută de ani scrie: „la princese n’en avait pas grand besoin”. Numai ea. Sunt prea tragice temele din Le petit Chaperon rouge şi din Barbe Bleue ca să permită povestitorului francez rocade spirituale. Le Chat botte însă ne întâmpină cu câteva semne de bună dispoziţie. La început, în mod excepţional, autorul pune pe seama personajului său (căci aproape toate celelalte sunt reflecţii de autor) o hazlie amărăciune: „pour mois, lorsque aurai mange mon chat, et que je me seiai fait manchon de sa peau, îl faudra que je meure de faim”. Autorul însă, repede, adoptă o dispoziţie persiflantă, deşi ni s-ar fi părut mai nimerit să vorbească motanul (basm, nu?) şi completează în locul acestuia: „il attendit que quelque jeune lapin, peu instruit encore des russes de ce monde, vânt se fourrer dans son sac...” Nu este lipsită de

haz nici spaima motanului încălţat, care – la metamorfozarea căpcăunului în leu – s-a pomenit tocmai pe acoperişul castelului şi nu fără primejdie de alunecuş: „a cause de ses bottes, qui se valaient rien pour marcher sur le tuiles”.

Nu numai prin gravitatea temelor, dar şi pentru că prea se adresează copiilor, poveştile Cendrillon oil la petite pantoufle de vair şi Les fees sunt lipsite de acorduri spirituale. În schimb, câteva vorbe de duh vom întâlni într-o poveste cu semnificaţii speculative, cum este Riquet à la Houppe. Acestea se schimbă între un bărbat deştept şi urât, care devine frumos, şi o femeie proastă şi frumoasă care ajunge deşteaptă. Bărbatul fusese ursit cu extraordinarul dar „de donner de l'esprit autant qu'on en saurait avoir à la personne que je doit aimer le plus”.

Perrault reuşeşte să provoace câteva zâmbete. Ele sunt rezultate din intenţiile spirituale ale unui intelectual al secolului său echilibrat, lejere, pe alocuri, cu aluzii elegante şi mondene, în cadrul somptuos al unor preţioase maniere de curte. Reflecţiile de acest gen sunt în majoritatea lor speculaţii de autor, personajele apărând rar înzestrate cu aceste calităţi.

Altele sunt rocadele spirituale, încadrate în procedeele umoristice şi răspândite generos în Poveştile lui Creangă.

Cea dintâi notă diferenţială, izbitoare din specificul umorului său, este că nu se produce întâmplător, intermitent.

ci generalizat şi aproape continuu. Reflexiile sale spirituale nu sunt monocorde, pornite dintr-o galantă şi speculativă interpretare de autor. Ele formează un complex de atitudini de la maniera populară de a povesti pletoric, cu voită prolixitate, cu amănunte şi adevăruri generale din proverbe şi zicători, până la subtilitatea artistului care, cu o şireată clipire, rosteşte adevărate sau false paradoxuri, împinse până la limita ambiguităţii. Pe această extinsă claviatură, caracterizează pe dos o trăsătură, observă realist alta, până ajunge la portret-caricatură; glumeşte, ocolind expresia directă (rară de tot), utilizind numai aluzii până la eufeminizare străvezie, dar nu enigmatică. Imitarea prin cuvânt se asociază mimării prin gest; apropierea logică între cuvinte şi propoziţii este speculată până la expresie paradoxală, personală sau convertită din folclor; cuvintele alese ou grijă le asociază neaşteptat sau le modelează în dulce oralitate populară;

comparaţia plastică nu se construieşte cu intenţii coloristice, ci

spirituale, transformându-se, adesea, în metaforă sonoră sau dinamică; diminutivul cu intenţie microdimensionată obişnuită se converteşte, întotdeauna, în entitate spirituală diminutivantă. Nu credem că există sector de basm neatins de intenţia parodică a lui Creangă.

Hazul se infuzează în comportamentul autorului, ca şi în cel al personajelor. La povestitorul francez, de pildă, dimensiunile fabuloase sunt şi rămân tragice, patetice. Psihologia căpcăunilor, a animalelor supranaturale, a zânelor malefice este expresia răutăţii, cruzimii, cinismului, manifestate neschimbat. La scriitorul nostru asemenea personaje sunt puse în situaţii hilariante. Apariţia pe rând, prezentarea şi manifestările partenerilor lui Harap Alb sunt momente exploatate spiritual şi parodic. Înfăţişările lor sunt caricaturi; activităţile, bufonade, deşi dimensiunile şi comportamentele lor ar fi putut fi înspăimântătoare. Prezentarea plină de umor a fiecăruia din aceste personaje este completată cu cea hilariantă de grup. Solia la curtea lui Roş-împărat pentru a cere o mireasă seamănă cu o şleahtă de cerşetori înghesuiţi la pomana unui milostiv: „Şi cum ajung, odată intră buluc în ogradă, tus-şese, Harap Alb înainte şi ceilalţi în urmă, care de care mai chipos şi mai îmbrăcat, de se târâiau aţele şi curgeau oghelele după dânşii, parcă era oastea lui Papuc

Hogea Hogegarul”.

Caracterul umoristic al naraţiunii la Creangă nu rezultă numai din înfăţişarea stenică a personajelor, din construcţia lor contrastantă sau din limbajul colorat ai dialogurilor, ci din întreaga lor dinamică, din marcarea reacţiilor stereotipe şi împletirea acestora cu cele neaşteptate. Ivan Turbincă se desparte de boier în cei mai buni termeni, refuzând politicos ospitalitatea îndelungată a acestuda. Nimic mai obişnuit, decât, o despărţire prietenească.

Dintr-odată, însă, auzim pe boier: „Călătorie sprâncenată... de rămâneai îmi erai ca un frate, iară de nu, îmi eşti ca doi”. Surpriza, condiţia de seamă a unui bun spirit, era îndeplinită. Alteori, ironia se împleteşte în firele unei false laude, sfârşite cu un neaşteptat blestem: „Numai de nu i-ar muri mulţi înainte; să trăiască trei zile cu cea dealaltăieri”. Şi exemplele pot fi înmulţite pentru ilustrarea unei spirituale structuri de poveste.

87. Ne vom opri o clipă asupra unui procedeu puţin obişnuit. Spuneam că Perrault transferă greu reflexia spirituală pe seama personajelor sale. Autorul român, dimpotrivă, le înzestrează cu această

calitate. Datorită acestui fapt, poate, logica la el devine mai confortabilă, mai maleabilă, mai înclinată spre joc, deosebită de a scriitorului francez, care o ţine mai strâns în chingile silogismului. La prozatorul nostru, acesta se frânge în paradox real sal fals, cu coloratură populară sau cultă. Contactul cu ele ne dă imediat convingerea că aceste expresii „anapoda” au o dublă valoare: una scrisă şi alta orală. Sunt spirituale, reconforbanite în gratuitatea lor, dar aceste calităţi cresc, îndată ce se schimbă ritmica lor orală. Iată, spre pildă, două paradoxuri întâlnite în aceeaşi poveste – Soacra cu trei nurori. Primul, „fugi încolo, vino-ncoace, /

şezi binişor, nu-mi da pace”. Citite obişnuit, cele două grupe opoziţionale, ilogice, vor să dea senzaţia mişcării, a agitaţiei continui, cum îi stă bine tinerei nurori. Rostite lent, cu pauze, fie în cuprinsul primei opoziţii, fie în cadrul celei de a doua, fie între cele două grupări opoziţionale, vorbitorul poate lăsa impresia unei atitudini batjocoritoare faţă de cei pe care-i poate manevra cum ar vrea. Spuse cu rapiditate, pentru subiect înseamnă descărcare explozivă de energie, iar pentru conlocutor, stupefacţie, învârtire pe loc în neînţelegere. Al doilea paradox: „tăceţi, gura vă meargă, că nu-i bună pacea şi mi-e dragă gâlceava”. Suntem în faţa unui singur grup opoziţional, contradicţie, opoziţie ilogică între doi termeni: „tăceţi, gura vă meargă”. Restul nu este decât dezvoltare, explicaţie pleonastică a celui de al doilea termen. Intenţia ludică nu rezultă numai din contradicţia dintre primii doi termeni, ci şi din falsa opoziţie dintre termenul al treilea şi al patrulea („că nu-i bună pacea şi mi-e dragă gâlceava”), căci semantic înseamnă acelaşi lucru. Comunicat repede, întreg paradoxul, dar mai ales prin ultima parte, zăpăceşte complet pe ascultătorul individual, dar mai ales pe cel colectiv, care ar vrea să se supună jocului. Asemenea mecanisme, adevărate surse de bună dispoziţie, descind direct din zbenguielile tinerilor la şezători, distilate mai târziu în aşa-zise „jocuri de societate”.

Logică frântă întâlnim şi în adevărate jonglerii semantice.

Acestea antrenează pe cititor în false demonstraţii, curse pentru cei neavizaţi, aşa cum sună hazliile disocieri: „una-i una şi două-s mai multe” sau „de la Neamţ până la Iaşi e câtu-i de la Iaşi până la Neamţ, nici mai mult, nici mai puţin”. Modalitatea zicerii acestor jonglerii valorifică umoristic expresiile. Articulate rar, clipind din ochi cu şireată tendinţă de demonstraţie, aceste judecăţi escamotate pot

însemna păcăleli şi luare în râs a interlocutorului. Spuse repede însă, pe nerăsuflate, acelaşi partener în discuţie trebuie să înţeleagă mare grabă şi plictiseală în discuţie din partea celui care demonstrează, după cum tot acesta trebuie să priceapă că a consumat zadarnic un timp preţios în conversaţie. Paradoxurile, cât şi pleonasmele vesele sunt preţioase surse de „spirit de calitate" în opera lui I. Creangă.

88. În lumea creată de el ne învârtim ca într-un carusel. Oriunde ne-am întoarce, nu întâlnim decât prilej de înseninare; şi aceasta nu datorită finalurilor fericite, existente şi în producţiile folclorice, ci mai ales pentru că povestitorul nostru atribuie basmului efect euforizant.

Cu toate că personajul din Punguţa cu doi bani (care, după cum se ştie, este un cocoş, simbolizând, mitic, îndrăzneală şi perseverenţă) este prădat de boier, nu ne vom întrista nicio clipă, pentru că năzdrăvanul sare din victorie în victorie, spre satisfacţia cititorului. Dănilă Prepeleac este prostit de fiecare dată în schimburile sale, dar ne înveselesc, nespus, reflexiile lui după fiecare păcăleală, iar întâlnirile acestuia cu dracii nu sunt deloc înspăimântătoare, pentru că – la fel ca şi în teatrul lui Molière – prosteşte şi el pe alţii, dintre cei mai teribili. Ivan Turbincă este un biet soldat, aruncat pe drumuri, după o viaţă robită în slujbă la împăratul, dar nu ne mâhneşte niciun moment, pentru că el însuşi ignoră aceasta, iar turbinca, bagheta sa magică, îl apără de toate necazurile posibile. Întâlnirile eu sfintele feţe, cu diavolul, cu iadul, cu raiul, cu moartea însăşi mu sunt decât scene de comedie. Farsa socericidă din Soacra cu trei nurori, înrobirea şi impostura din Povestea lui Harap Alb, înşelăciunea femeii din Povestea lui Stan Păţitul, uciderea iezilor dim Capra cu trei iezi sunt, desigur, motive dramatice în basmele lui Ion Creangă. În relaţiile acestor pretexte intră, însă, tot atâtea clipe luminoase, tot atâtea asociaţii şi aluzii glumeţe, ironice sau satirice, încât nu se mai găseşte loc pentru angajări patetice sau tragice. Acestea sunt contracarate. împinse sau destinse în direcţii şi finalităţi euforice.

În concluzie, paralela dintre Creangă şi Perrault s-a dovedit posibilă şi utilă pentru a da relief câtorva componente ale analizei critice privind destinul şi arta literară a celor doi povestitori. Fără să fie primul european care abordează basmul, scriitorul francez are marea şansă de a-şi lega numele de cea dintâi colecţie smulsă folclorului anonim. Prin aceasta, au fost puse în circuitul universal, cunoscute şi popularizate: Scufiţa roşie, Cenuşăreasa, Motanul încălţat,

Frumoasa din pădurea adormită, poveşti ce-au încântat copiii de pretutindeni. Faima lor nesperată, conservată intact cel puţin două secole până la apariţia culegerii fraţilor Grimm, s-a datorat desigur stilului simplu, graţios, plin de candoare, pe alocuri spiritual, dar mai ales fericitei circumstanţe de a repovesti şi tipări basmele într-o limbă de circulaţie universală.

N-a fost preocupat să alcătuiască o colecţie reprezentativă pentru folclorul francez sau universal. El a fost animat de gândul să repovestească numai câteva basme cristalizate de circulaţie orală şi să le fixeze în scris ca istorioare pentru copii, dându-le ţinută literară şi finalitate morală.

Povestitorul popular Ion Creangă apare două secole mai târziu, într-o epocă în care atenţia scriitorilor era îndreptată de mult spre producţiile folclorice de toate genurile. Ca şi Perrault, n-a intenţionat realizarea unei antologii a basmelor cu valoare de circulaţie pe pământul românesc, ci a selectat câteva din acestea, auzite de el în copilărie, materialul lor l-a topit şi l-a turnat în formă nouă, imprimându-i definitiv pecetea personalităţii sale.

Preocupat de finalităţi etice, povestitorul francez îşi smulge cititorii din lumea fantasmelor în care-i purtase, modificând întâmplări în sensul ideilor cuprinse cu anticipaţie în Les moralites, limitând puterea lor de încântare la lumea copiilor. Fără să fie stăpânit de atari finalităţi, scriitorul român povesteşte, refăcând universul mirific cu întreaga lui încărcătură de semnificaţii, rezultat al unor experienţe milenare, ţinând sub vrajă omul de toate vârstele.

În transmiterea poveştilor, cei doi scriitori nu folosesc acelaşi limbaj, cum se grăbea să afirme Jean Boutiere.

Caracterul de elită, elegant şi curtean al limbii lui Perrault se deosebeşte profund de structura fundamental populară a limbii lui Creangă şi a personajelor sale. Oralitatea populară străbate în fiecare rând al său, relevându-se de la început până la sfârşit, de la dialogul cu cititorii şi cu el însuşi, până la naraţiunea întreruptă cu întrebări rămase fără răspuns. De altfel preferinţele pentru înfăţişarea unui anumit mediu de viaţă despart drumurile lor. Deşi aparent mai extins, universul lui Perrault este schematic, atunci când povestitorul iese din mediul său predilect, cel nobiliar, de curte, cu prinţi, marchizi şi regi, mediu pe căre-l cunoştea foarte bine şi pentru prezentarea căruia i se impunea cu necesitate un stil poleit. Mergând pe latura de permanenţă

a manifestărilor umane, Creangă le închipuia într-un cadru rustic, specific românesc, cu împărâţi şi credincioşi slujitori ţărani, ceea ce reclama imperios un stil popular, autentic, de basm.

Perrault ne întâmpină uneori cu glume şi ironii satirice, efecte ale unei dispoziţii lejere, speculative, caracteristice veacului de lumină al culturii franceze. La Ion

Creangă întâlnim o permanentă propensiune spre invenţii spirituale, ironii sau autoironii, paradoxuri – adevărate sau false –, evaluări din folclor sau rezultate ale unui temperament cu har, într-o continuă dispoziţie ludică. Valorificate cu mijloace literare, culte şi populare, toate aceste modalităţi scăldate în tonurile limbii vorbite construiesc o ambianţă generală confortabilă, euforizantă.

VI

— UN RABELAIS ROUMAIN

Acesta era al doilea nume dat lui Ion Creangă de către cărturarul Nicolae Iorga, într-unul din studiile sale, drept prefaţă la o versiune franceză de poveşti populare ale românilor1.

Nici alte apropieri n-au lipsit. Jean Boutiere notează, în treacăt, că realismul viguros al humuleşteanului aminteşte de realismul marelui scriitor francez. Monografistul făcea această observaţie, referindu-se la pasajul cu învăţătura catiheţilor din Fălticeni, adăugând că: „cette verve populaire des personnages mis en scene par Creangă et notamment des compagnons merveilleux de Harap Alb, verve quelquefois prolixe et un peu tropgrosse, mais şi vraie, qui fait irresistiblement songer a celle de Rabelais” (op.

cât., p. 213). G. Călinescu apropie şi el erudiţia umanistă a lui Rabelais de erudiţia populară a lui Creangă şi constată la cei doi artişti un procedeu comun: „paralela continuă, dusă până la beţie, între actualitate şi experienţa acumulată” (op. cit., p. 341). Tudor Vianu, pornind cu mai multă insistenţă de la defilarea artistică a cuvintelor, de la acumulările verbale ale ambilor scriitori, făcea constatarea că „Rabelais este de altfel scriitorul străin asemănător mai mult cu Creangă, nu numai prin fabulaţia enormă, care face din Oşlobanu, din Gerilă, din Păsări-Lăţi-Lungilă tipuri înrudite cu Gargantua şi Pantagruel, nu nu-Note:

1 Stanciu Stoian et Ode de Châteauvieux Lebel, Conies populates de Roumanie, Preface de N. Iorga, Paris, 1931.

mai prin instinctivitatea acestor personaje, nu numai prin

umorul abundent, dar și prin oralitatea stilului, care-l determină și pe el, pe Rabelais, să folosească larg zicerile tipice ale poporului, să cultive onomatopeea și asonanta și să se lase în voia unor adevărate orgii de cuvinte" 1. Referiri răzleţe și întâmplătoare nu dau însă o imagine clară, unitară a întâlnirii peste secole a doua personalităţi artistice, de o atât de viguroasă originalitate. Înrudirea acestora, atât prin conţinutul de idei, cât și prin utilizarea mijloacelor de expresie artistică trebuie căutată, în primul rând, în semnificaţia apariţiei lor în epocile în care au trăit și au scris. Creaţia lui Rabelais se declanşează în focar de eră umanistă, rechizitoriu al scolasticii medievale care se dovedea lipsită de viaţă, înnămolită în dogme, înăbușită de fideism şi iraţionalism. Revirimentul rabelaisian, semn al unei culturi noi, proaspete, înălţată din seva vieţii, care încetează de a-i mai fi refuzată omului, căci bucuria de a trăi hie et nune (nu dincolo și după moarte) este o excepţională descoperire a vremii.

Certitudinea zilei prezente înseamnă nemărginita încredere în demnitatea și viitorul omului.

Filonul operei lui Ion Creangă se esenţializează într-o epocă de cristalizare a tendinţelor noi în cultură prin expresia autentică a unor ţeluri naţionale și sociale. Secolul al XIX-lea în România a făcut posibilă apariţia marilor personalităţi culturale, artistice și literare. Luptele pentru dreptate naţională și socială au declanşat energiile, libertatea de expresie a geniului românesc manifestându-se sub multiplele latenţe ale acestuia: individualităţile creatoare. În efervescenţa acestui secol se naşte literatura noastră clasică, ilustrată de nume sonore: Alecsandri, Eminescu, Caragiale, Creangă. Silueta de scriitor a acestuia din urmă se ridică dinăuntrul lumii rurale, aparţinând trup și suflet ei, concentrată şi rafinată expresie a geniului anonim în tot ce are el mai profund, mai înaintat, mai adevărat.

Străluciţi reprezentanţi ai unor secole de lumină, cei doi scriitori au ca primă trăsătură comună căutarea ade Note:

1 Tudor Vianu, Arta prozatorilor români, Ed. Contemporană.

Buc., 1941, p. 124.

vărului vieţii, dinamizată de voluptatea nestăvilită în descoperirea bunurilor pământului. Aceasta îi conduce spre popor, spre sufletul lui cunoscut și necunoscut, spre literatura lui scrisă sau nescrisă. Apelul amândurora la folclor nu este imitaţie, ci elecţie, nu este tirania subiect-obiect, ci mod permanent de prelucrare, izvodire

nesecată de idei şi forme, distilate în creaţia originală. Ei îşi însuşesc valoarea universală a folclorului, o toarnă în amforă naţională, specifică, în aşa fel, încât nu repetă, nu mimează procesul circulatei orale pe un teritoriu restrâns.

Dimpotrivă, selectând folclor naţional, vor prelucra ideile şi sentimentele generale ale acestuia, deschizându-i poarta universalităţii. Universali şi naţionali prin obiectul inspiraţiei, sunt decisiv universali prin creaţia lor originală.

Adevărat este că apelul la folclor al celor doi scriitori este oarecum diferenţiat. Cărţile romanului rabelaisian au obârşie livrescă. Gargantua şi Pantagruel. coboară dintr-o carte, din una populară de mare succes, în prima jumătate a veacului al XVI-lea, numită pompos cu intenţii burleşti: „Les grandes et inestimabi.es Cronicqs:

du grant e enorme geant Gargantua: Contenant să genealogie, la gradeur et force de son corps. Aussi les merueilleux faictz darmes quil fist pour le Roy Artus, come verrez cu après. Imprime nouuelement. 1532”. Unele peripeţii din Cronici sunt ignorate, dar sunt adăugate episoade din alţi autori: Ariosto, Puici, Folengo ş.a. Conţinutul erudit livresc al romanului se îmbogăţeşte cu referinţe şi ample citate din scriitori, pomeniţi cu numele lor, anagramate sau inventate. Romanul lui Rabelais capătă astfel un dublu aspect: popular şi erudit. Foclorul şi erudiţia sunt cele două rădăcini ale umanismului său.

Opera lui Creangă este legată exclusiv de oralitatea folclorică. Scriitorul nostru citează necontenit din marea carte a elocvenţei şi înţelepciunii neamului său. Această extindere şi aprofundare a ariei folclorice subliniază caracterul său unic popular. În această structură stă adânc înfiptă rădăcina umanismului său. Diferenţiat, umanismul lor îşi găseşte însă un teren comun. Ei se întâlnesc pe o traiectorie sigură a sintezei dintre ficţiunea fantastică şi observaţia realistă. Coexistenţa filonului fantastic şi realist caracterizează culturile noi, cum sunt cea din timpul Renaşterii (evident raportată la evul mediu) şi cea din epoca modernă a secolului al XIX-lea. În opera lui

Rabelais va străbate filonul folcloric stilizat de cartea populară. În receptaculul acesteia, vor trebui” să intre însă atât reacţiile realiste şi cele nepotrivnice imitării antichităţii – practicată cu fervoare de scolastica medievală –, cât şi cele împotriva unui fideism oare ignora adevărul istoric şi impunea devoţiunea iraţională. Modalitatea fantastică îngăduia însă observaţia realistă şi satirică la adresa

epigonilor scolastici şi a clerului care continua practici medievale şi scolastice canoane.

Ion Creangă asimilează esenţa folclorică, răspândind-o generos în naraţiune şi în expresia ei artistică. Există şi la povestitorul nostru reacţii rezultate din observarea realistă şi antimedievalistă a vieţii. Natura lor este însă deosebită. În primul rând, că opera sa este sincronizată într-o epocă separată de medievalitate prin câteva secole de lumină, zdruncinate de evenimente sociale, politice şi culturale care au iradiat, fără putinţă de tăgadă, efecte ale progresului, civilizaţiei şi culturii. În al doilea rând, deosebirea în reacţia realistă este marcată şi de o medievalitate specifică. Aceasta nu imită cultura antichităţii, ci pe cea imprimată de tradiţiile slavone, fundamentate pe ortodoxie şi pe forme ale fideismului de coloratură bizantină. Reacţia raţională, realistă a povestitorului nostru a fost incitată de formalismul şi iraţionalismul canonic, mamifestându-se prin ironie şi parodie. Realismul s-a cristalizat în mod deosebit, însă raţional, pe dihotomia folclorică dintre bine şi rău şi cu luciditate practică pe împletirea fantasticului cu viaţa adevărată a pământului românesc. Umanismul celor doi scriitori, diferenţiat în structură şi geneză, se aseamănă izbitor în coordonatele lui fantastice şi realiste, în promovarea unui spirit liber renascentist oare cultivă respectul pentru demnitatea omului şi voluptatea lui de a trăi în bucurie şi încredere. Modalitatea fantastică se impune prin paralela dintre personajele de uriaşi. La Rabelais se întrupează în familia de giganţi: Grandgousier, Gargamela, Gargantua, Bedebec.

Pantagruel. Aceştia la rândul lor se trag dintr-un fantasmagoric arbore genealogic. Povestitorul francez alege pentru romanul său viaţa şi isprăvile a doi dintre ei: Gargantua şi Pantagruel; prietenii lor, fără să fie de aceeaşi talie, sunt înzestraţi cu calităţi excepţionale. Cei doi uriaşi mănâncă şi beau enorm, au funcţii fiziologice colosale. Pot dărâma castele de parcă ar avea a face ou nişte cuiburi de furnici, strivesc într-odată soldaţi în armuri cu armăsari ou tot sau îi omoară pe rând ca pe nişte muşte, îşi atârnă la şold clopotele unei catedrale, călăresc pe o iapă năzdrăvană şi puternică, care distruge dintr-odată, numai cu coada, o pădure întreagă. Principalele personaje îşi păstrează toate funcţiile omeneşti, funcţionalitatea acestora are dimensiuni exacerbate, gigantice. Numele lor exprimă însuşirile supranaturale pe care le au: Gargantua este sinonim cu nemaipomenită poftă de

mâncare şi băutură, iar Pantagruel nu este altceva decât „prea însetatul”. La – aceste însuşiri se adaugă altele de ordin moral şi cerebral, toate de proporţii excepţionale. Gargantua este un bun strateg, un om politic, un excelent diplomat, iubitor de tratative, nu de războaie, un părinte ou principii culturale şi educative de esenţă umanistă; Pantagruel este un învăţat, un filosof şi un judecător mai înţelept decât Solomon.

Uriaşii lui Rabelais ne poartă cu gândul la personajele fantastice din opera lui Creangă. Ei se înrudesc cu ajutoarele şi prietenii lui Harap Alb: Gerilă, care îngheţa focul, Flămânzilă, întrupare a foamei devorante, Setilă, „prăpădenia apelor”, Ochilă, al cărui unic ochi pătrunde până în măruntaiele pământului, Păsări-Lăţi-Lungilă, care prinde păsări din zbor şi ajunge cu mina la soare şi la lună, fiind pe deasupra şi „brâul pământului”.

89. Două diferenţe specifice se impun. Întâi că uriaşii lui Ion Creangă reprezintă doar gigantizarea unor funcţii strict fiziologice: foamea, setea, văzul. Supranaturale de un chip deosebit sunt dimensiunile exacerbate de lungime, întindere, lăţime. Ei nu reprezintă imaginea colosală a unor oameni întregi, oi numai a unor elemente din fiinţa lor. Spre deosebire de giganţii lui Rabelais, care râd, beau, mănâncă enorm, dar se şi instruiesc, gândesc neobişnuit şi luptă miraculos, rămânând oameni întregi, fizic şi spiritual, cei ai lui Creangă sunt fiinţe numai biologice şi prin asta unidimensionate la modul colosal.

Avem de-a face cu un procedeu de caricaturist, aplicat la literatură. Personajele lui Rabelais sunt monumentale, cele ale povestitorului român sunt caricaturale. Acestea din urmă s-ar asemăna mai curând nu cu Gargantua şi Pantagruel, ci cu Cârpelin, care prinde cerbii din fugă şi merge pe spice de grâu şi fire de iarbă fără să le îndoaie, cu Eusthene, care are o putere herculeană, ori cu Panurge, cel de primejdioasă şiretenie. Funcţionalitatea lor este doar parţial gigantizată, sunt deci caricaturali ca şi eroii lui

Creangă.

În al doilea rând, poate, din pricina raportării uriaşilor lui Rabelais la fiinţe umane, normal dimensionate, proporţiile hiperbolizate ale acestora sunt reduse totuşi faţă de dimensiunile caricaturilor lui Creangă. Învârtindu-se într-o lume fantastică, de basm, personajele povestitorului nostru capătă proporţii cosmice,

nemărginite. Creaţiile scriitorului francez sunt colosale, dar nu fără limite; cele ale artistului român sunt incomensurabile.

Dacă acestea sunt deosebirile pe linia exagerării gigantice, personajele rabelaisiene se întâlnesc cu cele ale lui

Creangă pe un fond comun etic, ce nu poate fi tăgăduit:

şi unele, şi altei? sunt animate de simţiri obişnuit umane.

Sunt înzestrate global, dar şi particular cu bunătate, blândeţe, camaraderie, veselie contagioasă, încredere în triumful binelui. Cu toată gigantizarea lor, totală sau parţială, limitată sau infinită, substanţa lor de umanitate este nedezminţit sensibilizată. Construite fantastic sau nu, ele ne sunt înfăţişate cu procedee realiste/La Rabelais, acestea se conturează treptat cu amănunte fizice şi trăsături morale, întinse pe pagini întregi. Portretele se desprind reliefate din marmură cu fiecare lovitură de daltă, rezultat al unor procedee sculpturale. Ele prind forme şi lumini din aprecierile personajelor secundare şi din dialogurile cu cei din jur, din propriile dizertaţii sau reflexii.

Astfel facem cunoştinţă cu Gargantua de cum se naşte prin urechea mamei sale şâl vedem crescând sub îngrijirea şi boscorodeala doicilor, de dimineaţa până seara. Asistăm, de asemenea, la naşterea lui Pantagruel; aflăm cum a fost legat de leagăn, cum a devorat jumătate din vaca pe care trebuia numai s-o sugă şi cum a făcut bucăţele un gogemitea urs. Parcurgem pagini şi chiar capitole întregi, până să închegăm chipul personajelor, aglomerat de însuşirile lor sau de un potop de enumerări privind activităţile depuse, precum şi asociaţiile lor livreşti, oţios erudite şi parodic citate.

Ceea ce realizează Rabelais în cercuri largi, odihnite, abia mensurabile, regăsim la Ion Creangă în mic, în volute verbale reduse de o oarecare grabă a destinului, aglomerând puncte şi linii mai accentuate pentru a combina fizic şi moral portretul. Chipul lui Stan Păţitul (Ipate), spre exemplu, este înfăţişat, nu povestit biografic, conturându-se rapid pe o linie ascendentă. Un grup de trăsături îl înfăţişează gospodar, altul candidat la însurătoare, iar al treilea ni-l arată ca soţ, fals încornorat. Calul din

Povestea lui Harap Alb ne apare dintr-odată, dar mereu îngroşat cu alte nuanţe, de la „răpciugă de cal” până la

„Tretinul” cel mai frumos din herghelie. Harap Alb, este drept, nu ni se dezvăluie dintr-odată, dar gradaţia este rapidă şi clară, ţinta

precisă. Se porneşte de la contur general la trăsătură. Este întâi temerar, apoi este copleşit de răspunderea luată, trece prin stări de depresiune, ajungând chiar la gândul curmării vieţii. Este cel mai obişnuit om dintre personajele de basm.

Evident, nu este vorba de bogăţia de vocabular încărcat de sinonimii, de referirile savante şi citatele pedante, de oraţiile impresionante din portretistica lui Rabelais, dar la alte proporţii, se observă aceeaşi grijă pentru meşteşug al artizantului grăbit de a descoperi câte o funcţie, câte un obraz sau însuşire de caracter, pentru a dezvălui basorelieful. Spre deosebire de Rabelais, Creangă realizează surpriza creionând, în câteva cuvinte, în linii îngroşate şi precise, chipul întreg, ca un caricaturist. Este ca şi cum ar simultaneiza discursul, sfidându-i linearitatea, pentru a da în final un tablou cu o mişcare zvâcnită. De unde şi efectul de şoc psihic, pe care-l are dinamica creionizării, el materializându-se în mirarea şi chiar uimirea cititorului. Întâlnirile cu personajele gigantice sunt prilej de portretizare prin alt personaj. Autorul parcă a dispărut în momentul descoperirii lui Setilă. Acesta este cunoscut în extraordinarele lui însuşiri, din uimire şi surpriză, exteriorizate în exclamaţiile şi consideraţiile lui Harap Alb:

„Nesăţios gâtlej”, „ghiol de ape”, „fiul secetei”, are „darul suptului”. Setea, beţivănia personajelor rabelaisiene este enormă, dar saţiabilă; setea acestui „prăpădenia apelor”.

este nemărginită, de nestăvilit. O catastrofală dereglare biologică, asemănătoare unei calamităţi naturale.

— O calitate remarcabilă a portretisticii povestitorului nostru, proprie de altfel şi lui Rabelais, se desprinde din intenţia prelocuţionară a folosirii unor amănunte pitoreşti.

Creangă ar vrea să ne încredinţeze că el însuşi a fost de i-aţă la cele întâmplate şi că, pain urmare, trebuie să-l credem pe cuvânt. Această mimare a prezenţei lui la întâmplări transportă şi pe cititor la faţa locului. Flămânzilă mânca brazdele de pe urma a „24 de pluguri”, Setilă băuse „apa a 24 de iazuri şi o gârlă pe oare umblau 500

de mori”. Cifrele concretizează gigantismul şi plasticizează funcţiile. Parcă-l auzim pe Rabelais făcând bilanţul isprăvilor vitejeşti ale fratelui Jean: „zdrobiţi fu toţi acei oşteni oare pătrunseseră în îngrăditură şi fu în număr de treispe mii şase sute douăzeci şi doi, în afară de muieri şi prunci, asta ca întotdeauna, se înţelege”.1

Menţionăm că portretele lui Creangă nu sunt aglomerate cu epitete, enumerate complementar şi chiar antinomic, ca la scriitorul francez, ci sunt văzute în acţiune.

Vioiciunea acesteia este accentuată de impresia de continuitate, dată de virtuţile expresive ale imperfectului:

Flămânzilă „potopea"; Setilă „striga", „sorbea"; iar peştii

„Se zbăteau", „ţipau". Meşteşugul acesta al angajării personajelor prin verbe selecţionate imprimă portretului un neasemuit dinamism, înlocuind în naraţiunea lui Creangă lista nesfârşită de epitete substantivale şi adjectivale care se învolburează, adesea, în proza lui Rabelais. Epitetele aglomerate construiesc plastic, deci static, acumulările de verbe, însă, construiesc dinamic.

Note:

1 Referinţele din text trimit la: Fr. Rabelais, Gargantua, texte établi par Jean Platard, Société les Belles Lettres, Paris, 1951.

p. 101. Rabelais, Gargantua, trad. Romulus Vulpescu, studiu introd. N.N. Condeescu, E.L.U., Buc., 1962, p. 150.

90. Din acest complex tratament al personajelor fantastice din proza celor doi mari povestitori, se desprinde acelaşi procedeu generator: exagerarea, hiperbola. Fantasticul la artistul român are chiar o sferă mai largă, depăşind cadrul augmentării caricaturale din proza sa şi al monumentalizării din arta lui Rabelais. Povestitorul humuleştean introduce prezenţe cu puteri supranaturale, aparţinând miraculosului creştin: Dumnezeu, Sf. Petru.

Sf. Duminică etc. Sunt personaje descinse, trup şi suflet, din literatura hagiografică. Supranaturalul mai apare sub formă de animale, păsări, insecte ou miraculoase puteri fizice, cerebrale sau magice, cum sunt: calul lui Harap Alb, ursul (păzitorul salăţilor), cerbul încărcat de diamante, capra cu „iezişorii" cucuieţi, lupul cu grai ascuţit, „cocoşelul cu punguţa lui, albine şi furnici recunoscătoare. Sunt, de altfel, fiinţe închipuite, care populează universul folcloric. Datorită acestui fapt Creangă gigantizează şi fantastează universul întreg. Rabelais enormizează şi alegorizează mai mult acţiunile şi funcţiile omului, fără să facă acelaşi lucru, în aceeaşi proporţie, cu regnul animalier. Nu uităm desigur că în Gargantua există iapa

…mătâhăloasă" cât şase elefanţi, având o coadă groasă de

20 de metri, cât turnul sfântului Marcu, cu care a distrus tăunii, dar şi toată pădurea din frumosul ţinut Beauce.

De asemenea nu pot fi uitate păsările din cartea a V-a.

sub alegorizarea cărora este vizată papalitatea. Aceste apariţii însă rămân episodice şi cu funcţii limitate în viziunea fantastică rabelaisiană, plină de „nemaiauzitele şi nemaiîntâlnitele” fapte ale eroilor săi.

Caracteristic pentru arta naratorului român ni se pare şi frecvenţa altui procedeu. În acţiunea fantastică personajele humuleşteanului au şi atribute necomunicate, sugerate numai. O plonjare în inefabilul miraculosului ni se pare acea piatră aruncată, ca din întâmplare, de povestitor. prin mimarea incapacităţii de a se exprima. Chirică, dracul din Povestea lui Stan Păţitul, „el ştie ce face”.

şi „cum face”, de întocmeşte claca dracilor, sau se laudă:

„Am făcut ce ştiu eu”, ca Ipate să nu fie recunoscut în sat sau la nuntă; cocoşul năzdrăvan iese din haznaua cu bani… „el ştie pe unde”; pădurarul din Povestea lui Harap Alb… „el ştie ce face, ce drege”, de-i aduce câteva salăţi împăratului; acelaşi împărat „nu ştie” să explice de ce este periculos cerbul… „dracul mai ştie ce are”; Dumnezeu şi cu Sf. Petru merg pe drum de ţară vorbind…

„Ei ştiu ce”, iar dracul se strecoară în odaia lui Ivan Turbincă… „el ştie pe unde”. Desigur, Creangă închipuie un ascultător atent, prezent şi plin de întrebări, şi atunci caută să scape de el prin aceste răspunsuri. Este o eschivare de la explicaţia absurdului care se impune lui ca scriitor, mereu cu gândul la cititor. Eschivarea nu este neputinţă, ci disociere umoristică prin care îşi declină responsabilitatea. Este de presupus, de asemenea, că povestitorul îşi dă seama că se întinde la vorbă şi atunci retează fraza, mimând conciziunea. Oricum, ori una, ori alta. cert este că el foloseşte acest procedeu în faţa unor întâmplări extraordinare, greu de explicat, absurde. Mimează imposibilitatea comunicării, clipind din ochi cu şiretenie, aruncând şi îndoiala asupra puterii supranaturale care ar realiza minunea. Orice stăruinţă, orice amănunt ar diminua, de altfel, din absolutul şi mai ales din enigma fantasticelor aventuri. Procedeul lasă frâu liber imaginaţiei ascultătorului, iar fantasticul capătă un infinit de ipostaze care fecundează povestirea.

91. În lumea asta fantastică, înfăţişată sau doar sugerată, nu domină numai legea gigantizării proporţiilor reale ca la Rabelais (care o mai şi uită în a doua jumătate a lui Pantagruel sau în cartea a treia, plină de speculaţii despre însurătoare), furat de polemică sau satiră.

La Creangă îşi face loc şi altă lege, anume aceea a reducerii fantasticului la proporţiile reale, umane sau subumane. Dumnezeu şi Sf. Petru sunt diminuaţi la starea unor călători înfricoşaţi de toanele lui Ivan, veşnic turmentat.

Sf. Duminică şi Sf. Miercuri devin nişte sărmane băbuţe, bune şi milostive cu oamenii buni şi milostivi; diavolii pot fi stâlciţi în bătaie, înghesuiţi într-o turbincă miraculoasă de soldat. Aceştia pot fi atât de proşti, încât să fie păcăliţi de un Dănilă Prepeleac; atât de spăsiţi, încât, să-l procopsească şi să-l însoare pe om, ca sfrijitul de Chirică pe Stan Păţitul 1. Putem presupune că la cutia surprizelor fantastice Creangă potriveşte două chei ale supranaturalului: aceea a exagerării, a gigantizării stărilor şi calităţilor umane, şi aceea a reducerii la scara umană a ideilor şi a credinţelor supranaturale2, amplificate de miraculosul creştin sau de imaginaţia populară. Modalitatea specifică fantasticului din opera scriitorului român (sfera mai largă şi reducerea supranaturalului la scară reală)

Îşi are explicaţia ei. Universul său epic corespunde unei lumi folclorice ilustrată de geniul popular. La marele artist francez, inspiraţia populară se restrânge pe măsura dezvoltării satirice şi a legilor impuse de specificul romanului. Basmul implică o mai mare diversitate. Fantasticul la Creangă este mai disponibil, mai deschis supranaturalului popular, întins şi variat în conţinut şi în mijloace artistice. Această modalitate specifică nu exclude însă contribuţia originală, adaosurile şi, mai ales, selectările de motive, intenţiile umoristice şi sublinierile satirice din proza complexului povestitor moldovean.

92. Cu tot fantasticul creaţiei lor, în comentariile privind opera celor doi scriitori s-a recunoscut aproape unanim, ca trăsătură fundamentală, raportarea permanentă la realitatea fizică sau spirituală. Modalitatea comună, în general, are însă, pentru fiecare în parte, aspecte particulare, deosebite. Comentariile plantează, de pildă, romanul lui Rabelais în pământul natal, Chinon. Oaspeţii lui

Gargantua la grozavul festin sunt identificaţi cu ţăranii aceluiaşi Chinon, ţinuturile pârjolite de fanfaronul Picrocole nu ar fi altele decât locurile copilăriei lui Rabelais.

Ca rezultate ale aplicării aceleiaşi metode istorico-alegorice, Gargantua nu ar fi decât Francisc I s-au Henri d'Albert, iar Panurge este aidoma cardinalului de Amboise.

Charles de Lorraine sau Jean de Montluc. În Picrocole

Note:

1 Este o ciudată faţă a mitului faustian. Acest drac ajută pe om ca urmare a ispăşirii unei greşeli faţă de legea tartarului, luând în schimb „talpa iadului”, o vrăjitoare, semena lui pământeană. Omul este ajutat şi eliberat de drac. El nu se salvează singur.

2 Cf. şi Zoe Dumitrescu-Buşulenga, op. cit., p. 43.

Însuşi, este descoperit seniorul de Gaucher de Sainte-Marthe, neînduplecat duşman al tatălui romancierului, iar viteazul frère Jean ar fi, nici mai mult, nici mai puţin, decât scriitorul în tinereţea sa, făcut din alt aluat decât călugării franciscani. Ironiile lui Rabelais sunt echivalate stăruitor de către comentatori cu realitatea istorică şi socială a epocii. Evocând astfel distrugerea pădurii din

Beauce, se spune că gigantica iapă care a făcut această ispravă n-ar reprezenta pe altcineva decât pe Madame d'Etampes, favorita regelui, care ar fi poruncit tăierea acestor copaci. Chiar pasajul în care autorul rătăceşte în gura lui Pantagruel, unde descoperă „o lume nouă” (care începuse să preocupe pe contemporani), n-ar fi altceva decât o aluzie la descoperirea Americii. Tot aici, „ţara de dincolo şi de dincoace de dinţi” nu ar fi decât Franţa de dincoace şi de dincolo de munţi. Chiar ciuma despre care se vorbeşte în peregrinarea prin gura lui Pantagruel este menită să amintească de flagelul care a bântuit nordul

Franţei în 1552 şi 1553.

La Creangă nu se poate vorbi de o identitate a elementelor geografice, etnografice şi biografice în ţesătura poveştilor fantastice. În această privinţă, /prozatorul român integrează până la sublimare modul de viaţă al poporului. păstrând imprecizia eposului folcloric, cu caracterul său universal, atemporal. Realismul său este de un tip deosebit. Este o modalitate de prezentare în conformitate, cu sensul etic al vieţii, cum sublinia şi G. Călinescu, /Comportarea personajelor fantastice este una reală, după tiparul reacţiilor umane cunoscute de povestitor.

Scriitorul român construieşte epic, dar şi structurează psihologic. Schiţele folclorice devin personaje însufleţite, expresive tipuri umane, ca în nuvelă şi roman. Fără să descoperim o identitate de biografii umane îndărătul întrupărilor fantastice sau locuri geografice în peregrinările lor, ca la Rabelais, putem vorbi, totuşi, de o ruralitate naţională degajată din arta humuleşteanului. Schema folclorică prinde

viaţă în scrisul lui Creangă pentru că este încărcată de modalitatea de gândire şi felul de trai al unui tip uman – ţăranul român. Capra vorbeşte ca o ţărancă autentică, plină de durerea pierderii copiilor săi, dar şi ca o răzbunătoare care plăteşte o nedreptate făcută. Povestitorul nostru integrează tipologic, dar păstrează bine dozajul elementelor sugestiv particulare, până la atitudine şi gest. Cuprinsă de supărare, capra nu uită, de pildă, gestul caracteristic, mărunt, al lupului curtezan, care-i „făcea cu măseaua”. Un exemplu de tratare realistă a naraţiunii este şi cel al comportării celor cinci personaje fantastice, care se iau la ceartă când sunt închise de împăratul Roş în camera de aramă încinsă de foc.

de la relatarea mitică, schematică, spre scene din viaţa de toate zilele a unor hâtri ţărani români. Realismul lui

Creangă se adânceşte necontenit., parourgând rapid drumul de la relatarea mitică, schematică, spre scene din viaţă cu particularităţi constructoare de oameni adevăraţi ai lumii fizice şi morale. Adâncirea realismului la Creangă vizează însă şi o a doua realitate. Să încei căm o explicaţie. În sfada aceasta de prieteni, ca şi în batjocura cu care sunt întâmpinate personajele fantastice de către Harap Alb, nu identificăm rezultatul unor stări psihologice directe, ci mimarea acestora până la joc. Cearta şi persiflarea între prieteni nu sunt altceva decât scene mimate, jucate. Efectul nu este mâhnitor, nu îngrijorează, ca în comedia antică, ci este înveselitor. Simţim că ne aflăm într-o situaţie de falsă mânie a interlocutorilor. Scena jucată nu este înfruntare, ci tachinare. Aceasta îl poate surprinde numai pe orăşean. Cel care a trăit printre ţărani, nu o dată a putut fi martor la asemenea jocuri în oare flăcăii se iau la harţă închipuită, un duel al vorbelor, unde îşi aruncă cele mai grozave injurii, în hohotul de râs al celor din jur. Veselia lor este provocată de osteneala interlocutorilor de a-şi găsi cele mai pitoreşti mijloace verbale de provocare.

Această dublă intenţie, strecurată realist la Creangă, nu rămâne închisă pentru notaţiile critice privind relaţiile sociale, tradiţionale sau comportamentele învechite ale unei concepţii ruginite de viaţă. Atitudinea omului modern se vădeşte în modul de trai dorit, suprapus şi opus celui existent. Într-adevăr, la o privire mai atentă, poveştile ilustrează critic relaţiile de familie în casa ţăranului (Fata babei şi fata moşneagului, Soacra cu trei nurori sau Povestea lui Harap Alb). Aspectul real al neînţelegerilor în gospodărie, al tendinţelor tiranice de

dominaţie ale soacrei sau al neascultării sfaturilor părinteşti duce nu la implicaţii de tragedie, ci de parodie. Nu lipseşte nici tabloul aspru al relaţiilor dintre categoriile sociale, de ambianţă medievală în contexttul lor specific:

stăpân-slugă (Povestea lui Harap Alb) sau boier-ţăran

(Punguţa cu doi bani, Povestea lui Stan Păţind). Pe stăpânul cu drepturi absolute, de viaţă şi de moarte, asupra celui care-l slujeşte îl auzim în Povestea lui Harap Mb:

„Eu ştiu, moşule, că sluga-i slugă şi stăpânu-i stăpân; s-a mântuit vorba… Mie unuia ştiu că nu-mi suflă nimeni în borş; când văd că mâţa face mărazuri, ţ-o strâng de coadă, de mănâncă şi mere pădureţe, căci n-are încotro…" În comedia faustiană Povestea lui Stan Păţind, învoiala dintre boier şi Ipate este desigur o exagerare, dar se pleca de la o realitate socială când pentru secerarea sutelor de hectare ţăranul se alegea cu atât cât putea duce în spate el şi cu nevasta. Povestitorul este ispitit de răsturnarea situaţiei, una închipuită, dorită, poate, de orice ţăran, dar, oricum, plină de haz, când la strângerea recoltei boierul, şi nu ţăranul era acela care rămânea mofluz. Resortul pe care apasă aici Creangă nu este cel ai dreptăţii sociale, ci al situaţiei comice la care duce un asemenea raport social răsturnat. Alternativa în care boierul să rămână în pagubă pare că înveselea, peste măsură, pe ţăran. Această veselie o urmărea şi povestitorul moldovean. Nu să crispeze fruntea şi să îndârjească pumnul ţăranului, ci să-l facă să râdă de boierul păcălit. Realitatea românească este sublimată în retorta marelui artist. Ea nu este limitată la notaţii geografice şi etnografice, ci prinde forme tipice morale şi sociale. Sursele reale au suferit un înalt grad de prelucrare, de elaborare, încât ele. la stadiul de simbol la care au ajuns, nu pot fi identificate cu uşurinţă nici de persoane care au respirat acelaşi aer şi au bătut aceleaşi drumuri ca şi marele scriitor. Sunt desigur excepţii, puţine la număr, care indică precis meleagurile natale. Ele nu constituie însă niciodată un cadru epic. Ca referinţe, ele vizează uneori tradiţii şi superstiţii existente pe teritoriul nostru, dar cu semnificaţii universal valabile. Alteori, aceleaşi indicaţii concrete privesc momente şi monumente ale istoriei noastre, care au căpătat pentru noi valoare de simbol, ca în pedeapsa pe care o dă moartea lui Ivan Turbincă, spunându-i că are să-l lase să trăiască veşnic: „cât zidul Goliei şi Cetatea Neamţului". Lecţia. aceasta de vag temporal a învăţat-o Creangă din esenţa mitică a basmului popular, unde nedefinirea

geografică şi istorică este caracteristică. Şi nu este o exagerare dacă spunem că o asemenea poartă deschisă spre universal se datorează şi acelei dispoziţii artistice (constatată şi cu alt prilej) care, nelegată de repere descriptive, lasă frâu liber închipuirii, creatoare de multiple imagini şi personale viziuni în mintea cititorului sau ascultătorului, devenit el însuşi activ creator. Ceea ce nu împiedică – şi acesta este unul din secretele povestitorului nostru – ca viziunile şi imaginile acestea active să fie piscuri sublimate ale unei existenţe autohtone româneşti.

93. Comentatorii comicului sunt îndeobşte de acord asupra specificului satirei şi particularităţii umorului.

Evident, conţinutul critic nu este peste tot acelaşi. Unii susţin că umorul n-ar avea niciun fel de sens critic, dat fiind că el nu are altă sursă decât o situaţie rizibilă, o posibilitate de înveselire, iar scopul nu este altul decât hazul început sau sfârşit odată cu explozia râsului. Satirei i se acordă creditul critic. Acesta se opreşte şi el undeva, în sfera satirei de caracter, negându-i-se adesea obiectivele sociale. Există tendinţa, de asemenea, ca satira şi umorul să fie preferate când una, când alta, ceea ce presupune ierarhizarea lor ca valori culturale, conform concepţiei critice şi estetice a comentatorului acceptat sau consacrat. Cele două modalităţi au acest destin, mai ales în cazul când sunt aplicate unei opere prezentând acest dublu aspect, satiric şi umoristic. Unii comentatori aruncă satira în adâncul istoriei, socotind etern, durabil, mereu actual numai umorul. Dacă se întâmplă ca satira să nu fie sentenţioasă, veninoasă până la pamflet, violentă până la cruzime şi îmbracă o haină înflorată, înveselitoare, atunci confuzia este totală. Umorul este rege şi satira un biet valet de curte. Alţi critici, dimpotrivă, semnalează numai momentele satirice şi usucă verva umoristică şi atunci satira devine atotputernică, în ciuda bivalenţei evidente a operei.

Erori asemănătoare s-au făcut şi în interpretarea satirei şi umorului la Rabelais şi Creangă. Sainte Beuve, comparându-l pe romancierul francez cu Swift, asigură că, înainte de orice, acesta era filosof şi pamfletar, în timp ce „Rabelais este mai presus de orice un artist, poet, şi gândul lui prim este să se amuze”. El aduce în sprijinul afirmaţiei sale pe Montaigne, care aşeza opera respectivă printre cărţile „pur şi simplu glumeţe”, ca şi pe Charles

Nodier, care numea pe marele creator „Homer bufon”.

Sainte Beuve subliniază caracterul umorist al acestui

„Psalt afumat care continuă să sforăie pe un singur ton, pe o singură rimă, litaniile înveselitoare” 1. El rămâne la această părere, îngrijorat că Rabelais şi-ar pierde cititorii dacă s-ar căuta alte înţelesuri operei lui, conştient fiind, totuşi, că autorul lui Gargantua şi Pantagruel însuşi avertiza că am greşi dacă dincolo de râs „n-am sparge osul să-i sugem măduva”. Fireşte că opera marelui scriitor nu este monocordă, şi în cele ce urmează vom căuta să relevăm tendinţele sale umoristice, dar şi satirice.

Un destin asemănător are în România opera lui Creangă. Comentatorii săi, până târziu, n-au fost preocupaţi de comicul specific concentrat satiric şi umoristic în creaţia sa. O atracţie a exercitat distanţa la care se situa opera sa faţă de eposul folcloric, caracterul popular, homerismul acesteia, accesibilitatea sau lipsa de priză în rândurile acelora din mijlocul cărora s-a ridicat etc. Însuşi Jean Boutiere se mulţumeşte cu semnalarea existenţei elementelor satirice şi umoristice, împingând studiul său spre alte consideraţii. Cu prilejul centenarului, comentatorii s-au ocupat mai mult de biografia artistului şi mai puţin de structura literară a operei sale. O reacţie destul de enervată, dar foarte îndreptăţită, s-a produs împotriva acestui

„Biografism”. Vladimir Streinu publică în Revista Fundaţiilor o serie de studii valoroase asupra operei lui Creangă, studii pe care le strânge apoi în volumul Clasicii noştri, din 1943. Criticul îşi conturează de pe acum opinia.

Opera lui Creangă străluceşte „totdeauna de sănătatea umorului euforic”. Nici satira, nici duioşia nu alterează

Note:

Sainte Beuve, Pagini de critică, alese şi traduse de Pompiiiu Constantinescu, Fundaţia pentru literatură şi artă, 1940, p. 31.

această stare de „voie bună” cu care criticul ar vrea să înlocuiască vorba „umor”. Fără să se ocupe de aspectele satirice din operă, comentatorul clasicilor noştri conchide, unilateral, „că ceea ce distinge umorul – voie bună – al lui Creangă este gratuitatea efectului, starea genuină de irepresibilitatea pornirii” 1.

Iată însă că, după douăzeci de ani, apare un alt studiu despre opera lui Creangă. Zoe Dumitrescu-Buşulenga, în cartea sa Ion Creangă, acordă un capitol întreg, cu substanţiale observaţii, „izvoarelor rusului” la scriitorul

Poveştilor şi Amintirilor. Autoarea, deşi condescendentă faţă de contribuţia înaintaşilor la valorificarea artistică a operei lui Creangă, nu preia observaţiile criticului Vladimir Streinu cu privire la „umorul – voie bună" şi vorbeşte cu insistenţă, poate nu îndeajuns de diferenţiat, dar cu multă dreptate, de atitudinea satirică a scriitorului moldovean.

Într-o recenzie, pretext, din Viaţa românească (februarie 1964), Vladimir Streinu revine însă, de data asta mult mai categoric, dezvoltând opinia sa mai veche, înceremd şi o fundamentare teoretică.

Reţinem din argumentarea lui Vladimir Streinu că Ion

Creangă face parte din comunitatea eroilor săi, că-şi râde de semeni, că se dezvăluie condiţia omului nevinovat, demn de iubit şi de salvat prin mijlocirea umorului, nu a satirei. Şi ceva foarte important: scriitorul ia acest mijloc de salvare din mâinile poporului, care nu se putea salva altfel. Pledoaria este pasionantă, dar argumentele pot uşor arunca pe autor în „eroarea" de care vrea să salveze interpretarea lui Creangă. Cu greu putem fi convinşi că autorul Poveştilor şi a Amintirilor îşi râde numai de semenii pe care îi iubeşte, că nu-i consideră vinovaţi de condiţia lor şi de aceea îi eliberează prin umor, dacă ne gândim la soacra cu trei nurori, asupritoare, rea, hapsână, dată cu capul de cei patru pereţi şi „salvată" prin moarte, cu toată nătânga dragoste şi ascultare a fiilor săi;

oricât de „slăvit şi leneş" se consideră povestitorul nostru, dar nu putea să iubească şi să se considere semen cu

Note:

1 Vladimir Streinu, Recitind pe clasicii noştri – Ion Creangă.

Revista Fundaţiilor, 9, 10, 11, an V, 1938; Clasicii noştri, I, Casa şcolilor, 1943, p. 238.

leneşul care preferă să se ducă la spânzurătoare decât să înmoaie posmagii puşi la dispoziţie de milostiva cucoană.

Semen cu scriitorul nu poate fi considerat nici boierul care se bucură la punguţa ou doi bani a cocoşului. Semen cu

Măcărăscu, cu Chirilaş, cu Oşlobanu, cu Trăsnea, „tâmp în felul său", de asemenea nu poate fi socotit Creangă al nostru. El se asociază altui adevăr. Dacă nu integral, preponderent, cel puţin complementar. În acord total cu criticul Vladimir Streinu că dispoziţia umorului îşi are originea în matricea poporului, în echilibrul acestuia; de acord, de asemenea, cu criticul care a demonstrat că „homerismul îşi are sursa tot în inima poporului, dovedind o dată mai mult poporanitatea sa".

Dar nu ar fi totuşi straniu să ne închipuim că Ion Creangă a selecţionat numai umorul poporului, nu şi dispoziţia lui satirică, în care se răsfrânge cu mânie tot ce nu convine sănătăţii sale biologice, morale şi spirituale? Cântecul satiric, blestemul, strigătura, înţepata paremie, satira propriu-zisă le-a luat tot din sufletul neamului său, din înţelepciunea lui, din integritatea sa morală.

94. Evident, opera celor doi mari scriitori are o dublă finalitate: satirică şi umoristică. Prin mijloace comice variate, părţi întregi din opera lor au o intenţionalitate satirică, iar altele o dimensiune umoristică. Prima vizează răul în aspectele sale esenţiale cu scopul de a-l nega. Artistul, prin folosirea diferitelor modalităţi ale comicului, critică violent sau senin, neagă cu asprime sau blândeţe un anumit caracter sau o stare de lucruri din realitate, exprimându-şi integral dezacordul său. Dimensiunea umoristică vizează în mod critic o stare obiectivă, morală sau socială, dar cu simpatie pentru obiect şi numai în anumite particularităţi, şi acelea neesenţiale. Atitudinea critică, cu simpatie, nu cu mânie; parţială, nu integrală; periferică, nu esenţială, distinge umorul de satiră.

Rabelais exprimă total dezacordul său, satirizează ridiculizând metodele scolasticii medievale în instrucţie şi educaţie, ilustrate în proeitania lui Thubal Holofern şi a

„Magistrului” Jobelin Bride. La fel şi Ion Creangă: îşi exprimă dezacordul său cu acel „cumplit meşteşug de tâmpenie, Doamne fereşte!”, concretizat în gramatica lui

Măcărăscu prin indicarea prenumelor conjunctive, care au mâncat pe Davidică, „juvaier de flăcău”. Rabelais biciuieşte monahii care înlocuiseră cea mai mare parte din activitatea lor cu practica unei oarbe credinţe: morala cu predica nesinceră; ştiinţa, viaţa civilizată, cu trândăvia, rugăciunea stearpă, ignoranţa bucheră, murdăria şi făţărniciay Greangă ridiculizează şi el: ignoranţa, ipocrizia, câştigul fără muncă, lăcomia şi imoralitatea. Apropierea dintre cei doi artişti ni se pare posibilă, deoarece judecăm, aici, tendinţa, nu mijloacele cu care ea este realizată. Acestea sunt mai bogate la Rabelais, pentru că scrie un roman parcă anume în acest scop, pe când la Creangă ele par mai modeste, fiindcă el scrie Poveşti şi Amintiri, în care satira este o prezenţă accidentală. Fără să facem statistici sau măsurători, în numeroase paragrafe şi aliniate se ascunde intenţionalitatea negativă, dezacordul celor doi scriitori faţă de caractere, vicii sau stări de lucruri

vătămătoare în esenţa lor. Romancierul francez se înverşunează împotriva obiceiurilor cavalereşti, batjocoreşte pe falşii oratori, inaugurând o galerie de retori şi palavragii; ridiculizează pe „belicoşi” condamnând războaiele agresive; veştejeşte o serie de vicii omeneşti; îngâmfarea, neghiobia, nehotărârea, falsa erudiţie, aptitudinea pentru gâlceavă, aroganţa, impostura etc.

Pe o arie mai redusă poate şi, adevărat, nu cu aceeaşi virulenţă. Creangă ţintuieşte şi el păcate general-umane. Totuşi finalitatea înfăţişării lor a, fost adesea uitată şi uneori chiar negată. Aceasta se explică prin faptul că scriitorul n-a folosit incisivitatea pamfletului, a invectivei, a epitetului gros, ci – de cele mai multe ori – a pus în bătaie:

arma uşoară a şarjei groteşti prin disproporţionalitatea dimensiunilor; demonstraţie bizară până la fantastic şi absurd; farsa burlescă, până la insolenţă şi trivial; eufemismele până la echivoc; sarcasmul până la hohot; ironia amară până la zâmbetul strâmb; parodia până la copie grotescă, dând senzaţia autenticităţii; gluma poznaşă împotriva prostiei solemne; mima caraghioasă până la aluzia transparentă sau floreta spirituală eu vârful îmbrăcat în proverb sau zicătoare.

95. În alte împrejurări, cu totul deosebită este intenţia scriitorilor noştri când înşiră întâmplări comice, glumesc, mimează un personaj sau altul, punându-le în seama logoreea spumoasă, petrecând şi sporovăind. Mai mult decât atât. /” Povestitorii se pomenesc făcând haz de propriile lor slăbiciuni, contaminându-se de la personajele lor. În aceste cazuri ei nu au o atitudine negatoare, nu sunt în dezacord cu personajele, ci le privesc cu simpatie, iar dacă sub o glumă apare caracterizarea critică, aceasta este mai mult o hârjoană, un joc, nu pentru a distruge sau demasca, ci spre a petrece, pentru a crea ascultătorilor (căci numai astfel sunt consideraţi cititorii lui Ion Creangă şi

Rabelais) acea voioşie, tradusă prin râs, când mai gros, când mai subţire, discret sau zgomotos, după cum este impus de o liberă convenienţă sau ambianţă convenţională. Intenţia sonitoriior-Mn această ipostază este de a înveseli; şi nimic mai mult. Finalitatea Meste astfel umoristică. /Numai o astfel de finalitate poate fi recunoscută la Rabelais, când acesta perorează, cu atâta risipă de erudiţie, despre... perioada prenatală de 11 luni şi naşterile ciudate... prin ureche. Numai de umor poate fi vorba, când marele scriitor francez reproduce

„sporovăielile parabeţivănarilor” de diferite ocupaţii, flecărelile „savante”, în care se pune „grava” problemă de rezolvat: „ce-a fost mai întâi, setea ori beţia?”. Râsul liber, descătuşat de orice tentativă satirică, poate răsplăti potopul de 55 de proverbe, adecvate copilăriei, în tot capitolul al unsprezecelea din

Gargantua, sau povestea iepei gigante, care cu coada sa a scăpat ţinutul Beauce de năpasta tăunilor şi „a trântit palancă la pământ” frumuseţe de codru.

Tot intenţionalitate umoristică găsim şi în paginile lui

Creangă, când acesta ni-l înfăţişează pe Dănilă Prepeleac

„... omul lui Dumnezeu ou năravul dracului”, care petrece pe seama satanei, păcălită la încercarea puterii, la fugă, la trântă, la chiuit, la aruncarea buzduganului şi la blesteme, ilustrând proverbul: „nevoia învaţă pe cărăuş”.

Orice obraz se destinde la dialogul lui Stan Păţitul cu

Chirică (dracul binevoitor) sau la păţaniile diavolilor şi ale morţii care au făcut cunoştinţă cu turbinca lui Ivan.

Nimeni nu-şi poate stăpâni râsul curat, când moşneagul din Povestea porcului îşi îndeasă cuşma pe urechi, îşi ia toiagul în mână şi spune feciorului său, porcul: „Hai cu tata, băiete, s-aducem noră mâne-ta!” sau când acelaşi moşneag se făloşeşte în faţa străjeriilor, spunând: „ia mai bine păziţi-vă gura şi daţi de ştire împăratului c-am venit nor”. Menţionăm doar, aici, scena de un savuros umor dintre cei şase prieteni din casa de aramă, scenă care merită o atenţie specială în considerarea basmului plin de tâlc Harap Alb. Apărută luminos în basm, în Amintiri din copilărie, imaginea de umorist al lui Creangă creşte considerabil.

Nu putem măsura ori cântări cu precizie ponderea celor două direcţii umoristice şi satirice, în opera celor doi povestitori. Un lucru este sigur. La ambii scriitori, cele două atitudini sunt înfrăţite şi-şi afirmă dreptul la existenţă, sunt ţesute organic în chilimul celor două opere.

Purismul interpretării estetice care vrea să conducă analiza şi înţelegerea numai pe o singură latură devine un tipar prea îngust pentru adevăr.

96. De la această dualitate – umoristică şi satirică – putem trece la conturarea modalităţilor comice folosite.

Atât Rabelais, cât şi Creangă nu sunt mânuitarii unei singure

modalităţi comice. Ei îşi modelează viziunea conform faptului de viaţă şi potrivit momentului afectiv în care cieează. Pentru analist aceasta nu este o mică dificultate. Ceea ce observă Auerbach1 pentru amestecul de stiluri pe baza unui singur fragment rabelaisian (cap. 32

din Pantagruel) se poate spune şi despre amestecul de modalităţi comice la cei doi povestitori. O altă dificultate este aceea atracţiei între modalităţi, care duce la ambiguitate, sau a varietăţii motivelor de ordin tematic şi a procedeelor cu caracter tehnic care se cer individualizate.

Note:

1 Auerbach Erich Lumea în gura lui Pantagruel, Mimesis.

E.P.L., 1967, p. 282 – 305.

Este necesar să fie înlăturată la fiecare pas confuzia dintre atitudinea subiectivă a scriitorului şi cea obiectivă infuzată personajului, dintre finalitatea satirică şi cea umoristică, precum şi eroarea din evaluarea diferitelor modalităţi comice.

Pentru simplificare, considerăm că atitudinea satirică şi umoristică se manifestă prin modalităţi, viziuni, categorii mai largi, care însumează, la rândul lor, motive şi procedee comice. Am ales această cale pentru că o statistică a elementelor comice, satirice sau umoristice şi stabilirea frecvenţei, aparţinând unei modalităţi sau alteia, şi tragerea unor concluzii definitorii asupra personalităţii artistice specifice ni se pare riscantă. Nici numărul mai mare sau mai mic de fapte nu edifică o caracterizare reală, care trebuie să ţină seama, în primul rând, de nivelul axiologic al cantităţii. Neconcludentă ni se pare, de asemenea, alegerea câte unui singur fragment din opera celor doi scriitori, aşezarea acestora faţă în faţă şi definirea modalităţilor, motivelor şi a procedeelor rezultate din analiza tematică şi statistică, oricât de tentantă ar fi calea pe care merge Auerbach, pentru câte un singur scriitor, de altfel, în al său Mimesis. Puţin edificatoare ni se pare şi calea semnalării motivelor şi procedeelor comice întâlnite la întâmplare în texte sau depistarea acestora în ordinea înserării lor în pagini. Un asemenea procedeu ar pulveriza şi procedeele, dar şi atitudinea comică.

Vom încerca de aceea, pe cât posibil, o grupare a motivelor tematice şi a procedeelor tehnice pe modalităţi comice, părându-ni-se calea cea mai potrivită pentru ilustrarea atitudinii satirice şi umoristice la cei doi scriitori.

97. Comicul grotesc convine temperamentului tumultuos al lui Rabelais, care închipuie enorm, vede aglomerat, angajează avalanşe vertiginoase de întâmplări sau cuvinte într-un amestec bizar, care stârneşte admiraţie, nedumerire. dezgust, groază, ruşine, topind totul în râs nestăpânit. Modul de prezentare este când un iureş evenimenţial, când un dialog în cascadă. Descrierea devine un amalgam de trăsături în portret, aglomerare de obiecte în universul fizic. O afirmaţie exagerată sau pur şi simplu mitomană este sprijinită pe un potop de citate. Opulentele asociaţii livreşti te transportă în practica medicinei sau în praxisurile religiei. Totul este construit pe asociaţia fastidioasă şi contrast violent. Fratele Ion Zdrelitorul este înfăţişat de pildă prin cincisprezece epitete. În construcţia lui se vădeşte un grotesc individual aglomerat, prin care ai senzaţia saturată că ai aflat totul, dar şi că mai este: „june, cilibiu, fercheş, voios, iscusit, cutezător, zvânturatec, neşovăielnic, înalt, slab, bun de gură, miluit cu un nas din gros, priceput nevoie-mare să dea rasol slujbei, să mântuie liturghiile, să deie peste cap priveghiurile, într-un cuvânt, un adevărat călugăr dintr-o bucată, cum nu s-a mai văzut de când lavra lavrioţilor, lavragii trăia din lavră în lavre; iar încolo, arhidiac, şi-nvăţat până-n dinţi în ceea ce priveşte canoanele ceaslavrelor” (op. cit., rom., p. 152; fr. p. 97).

Această simpatie, revărsată din belşug cu toate calităţile pe care nu le aveau monahii vremii, este ca o ploaie repezită peste capul cititorului, brusc câştigat de această grotescă aglomerare. Dimensiunea imaginii nu atinge însă limtia, decât dacă ni-l închipuim pe acest călugăr într-o lavră de monahi, care – înspăimântaţi –, în loc să se apere de vrăjmaşi, fac procesiuni cu sfintele moaşte şi cântă pe glasul al optulea. Un portret aglomerat apare grotesc mai ales raportat la mulţime. Acest monah capătă un relief atât de mare, încât nu mai surprinde cum, ca o flacără în furtună, se năpusteşte cu toiagul pastoral şi prăpădeşte pleava ostaşilor picrocolini. O altă formă de grotesc derivă chiar din această relaţie a individualului cu mulţimea. Este grotescul mulţimii, aproape pe aceeaşi limită cu tragicul. Odată ou vălmăşagul luptei din vie suntem în plinul acestui grotesc. Că-i „hăcuia” cum apuca se vede din vertiginoasele mişcări ale unui luptător corp la corp, dar descrierea aglomerată cu termeni medicinali, pe de o parte, şi implorarea cu invocaţii religioase, care nu-i ajutau ou nimic, pe de altă parte, produc râsul homeric: „La unii le împroşca

creierii, la alţii le ciumpăvea brâncile şi le cotonogea cotoaiele, altora le luxa coinacele cerbicii, la frângea lumbii, le cârnea nasurile, le tumefia ochii, le zdrobea fălcile, le scotea dinţii din gură, le încârjoia omoplaţii, le contuziona crăcii, le deschilinea ischionii, le fractura ţurloadele... ăstuia îi hârbuia ţeasta zob pooniindu-l în moalele capului, la comisura lomboidă”.

(op. cit., rom., p. 155; fr. p. 99).

La toată această sminteală şi hăouială, „ştiinţific” executate, nu se auzea decât: „Sfântă Varvara”! „Sfinte

Gheorghe”! „Sfântă Mironosiţă”! „Maica Domnului”! ajungând până la şaisprezece asemenea invocări şi sfârşind cu numele „altor o mie de sfinţi, sfântuleţi şi sfinţişori”.

Desigur, un astfel de comic poate să pară unora umbrit de cruzime. Este vorba de măcelărirea unor oameni doborâţi ca „nişte porci” şi „dăulaţi” ca nişte „javre”. Dreptatea cauzei şi îndreptăţirea luptei pe viaţă şi pe moarte pentru apărarea avuţiei, libertăţii şi onoarei ne face să trecem cu vederea această cruzime.

Dacă această agitaţie grotescă a mulţimii se petrece pe plan material-obiectiv, la Rabelais întâlnim şi o agitaţie subiectivă, un adevărat război imaginativ, contrast hilariant între real şi fictiv. Astfel ne apare, de pildă, comicul pripitului sfat pe care-l dau sfetnicii lui Picrocol de a cuceri lumea, grup de smintiţi şi fanfaroni care se vedeau mari cuceritori. Înainte de a fi repurtat o singură victorie. Fantasmagoriile acestora, care vedeau ţară după ţară, pământul întreg aşternându-se la picioarele regelui paranoic, sensibil linguşirilor, sunt comice prin excelenţă, faţă de posibilităţile reduse, capacitatea rizibilă de luptă a unei biete gloate de provinciali, înarmată ca vai de lume.

98. Grotescul la Rabelais rezultă şi din asociaţia uriaş şi normal. Cuplul comic capătă la marele scriitor francez un sens deosebit. El nu insistă asupra aspectelor hilare ce ar rezulta din alăturare, contrastul dintre gigant şi pitic, cum întâlnim la Swift. Dimensiunile pier ca prin farmec şi comicul apare din alte surse. La întâlnirea sa cu Panurge (om bun la toate), Pantagruel pune întrebări de drumeţ obişnuit: cine e, de unde vine, unde se duce, iar conlocutorul său îi răspunde în unsprezece limbi reale şi trei idiome fanteziste. Hazul stă în această demonstraţie care îl ridică în ochii tuturor celor care nu ştiau decât o biată limbă. Râsul, însă, nu rezultă numai din această sursă. El izvorăşte şi din faptul că, deşi cunoaşte atâtea limbi, este prin urmare

un mare savant, nimeni nu-l înţelege.

Panurge nu pare omul supărat că nimeni nu-i pricepe vorba, ci desperarea lui începe de acolo că nimeni nu înţelege că e mort de foame. Sursa comicului nu este deci diferenţa dintre gigant şi om normal, ci lipsa de concordanţă a specificului dimensiunilor (pe plan intelectual.

Panurge este şi el un gigant, dar hazul este că răspunde mereu în altă limbă, până nimereşte franceza). De altfel.

Panurge şi filosofează cu ironie, că, de drept, natura i-a făcut egali şi numai soarta poartă vina inegalităţii lor, de fapt. Numai ea ridică pe unii şi doboară pe alţii. Contrastul între dimensiuni capătă, prin urmare, un sens moral şi social.

Întâlnirea îi dă prilejul lui Rabelais să arboreze atitudini cărturăreşti. Poligloţii sunt apreciaţi, dar în primul rând trebuie să stea limba maternă, pe care o va apăra şi altă dată. Pantagruel descoperă astfel un locuitor din

Limoges care latiniza şi pândariza grotesc limbajul parizienilor. Uriaşul este cel care îi dă o lecţie de cum să vorbească în mod natural, „selon le langage ulsite” şi să se ferească de cuvinte desuete, aşa cum se feresc corăbierii de stâncile mării. Gigantul demonstrează şi cu alte prilejuri măsura şi cuminţenia cugetului de om all Renaşterii.

Nu în zadar a fost identificat cu umbra autorului. Scrisoarea lui Grandgousier trimisă lui Gargantua, cu părerile lui asupra războiului, cât şi scrisoarea lui Gargantua către Pantagruel, ou sfaturi pentru însuşirea celei mai înalte învăţături, sunt capodepere epistolare, pline de măsură şi aleasă cugetare ale unui umanist către fiul său.

Aceasta nu înseamnă că giganţii nu apar în situaţii groteşti, pui şi simplu hazlii. Este destul să ne gândim la popasul lui Gargantua pe turlele bisericii Notre Dame, felul cum i-a cinstit pe parizieni de bună venire, luând apoi clopotele ca să le pună la gâtul iepei sale; cum aceasta a distrus cu coada toţi copacii codrului din Beauce, apărându-se de tăuni, sau modul în care Gargantua îşi pieptăna părul de ghiulelele vrăjmaşilor, de parcă ar fi fost lindeni, „ulii lui Montagu”, aluzie satirică la „curăţenia”.

din celebrul colegiu parizian, unde învăţase şi Erasmus.

Comicul izbucneşte în groteşti disproporţii în opera scriitorului francez. Cartea I din Gargantua ne oferă astfel aventura peregrinilor întorşi de la Sfântu Sebastian şi tupilaţi de frica duşmanilor printre

verze şi lăptuci. Având poftă de stalată, Gargantua smulge peregrinii odată cu lăptucile şi-i aruncă în gura sa enormă, peste care toarnă şi o cumplită duşcă de vin. Comedia grotescă începe odată cu ţopăiala peregrinilor care se ţineau departe de „rişniţile măselelor”, ferindu-se să fie traşi în „genunea stomacului”, izbutind să iasă la „poalele dinţilor”. Unul însă nimeri cu cârja „nivelul mandibular”, pricinuind cumplită durere lui Gargantua. Râsul se înteţeşte când uriaşul îi scoate din gură, înhăţându-i: „pe unul de gaibe, pe.

altul de umere, pe altul de traistă, pe altul de teşcherea, pe altul de brâu, iar pe prăpăditul de mubaia care-l pocnise cu toiagul îl înşfacă de prohab” (op. cit., rom., p. 197;

fr” p. 132). Îi aruncă în vie, cad într-o capcană, iar de aici îi scăpă Simigerel (Fournillier), şi Sătuldedrum (Lasdaller)

Îi îmbărbătă cu citate din Biblie.

În cartea a doua, Pantagruel, autorul însuşi întreprinde o călătorie în gura uriaşului, pe deasupra limbii, pentru că sub limbă acesta ascunsese armata sa, surprinsă în campania împotriva almirozilor, de o mare rupere de nori.

Uimirea creşte când călătorul descoperă aici o lume asemănătoare cu cea de afară, căreia îi conferă valori satirice, mai ales în ceea ce priveşte ocupaţiile, pe care le găseşte lipsite de seriozitate. Întâlneşte, astfel, un om care, întrebat cu ce se ocupă, îi răspunde că sădeşte varză.

Oriunde ar fi, francezul sădeşte varză. Vede apoi pe un altul că pune hăţuri porumbeilor veniţi de pe „lumea cealaltă”. Sunt renumite hulubăriile francezilor. Ba unul este prădat de tâlhari şi îşi câştigă existenţa dormind. În această lume în gura uriaşului, ca într-o ţară a făgăduinţei, se câştigă în mod grotesc cu somnul câte cinci, şase scuzi pe zi, probabil cât se câştiga cu munca grea, dincolo de dinţii uriaşului, în Franţa.

În Pantagruel, mai mult decât în Gargantua, ies în relief proporţiile enorme contrastante dintre uriaş şi mica lume cunoscută sau necunoscută, cu ocupaţiile mărunte şi obişnuite ale oamenilor. De altfel, dimensiunile contrastante se răsfrâng şi asupra altor sectoare de activitate. Această extindere este favorizată de amestecul de motive şi de stiluri, frecvente în proza lui Rabelais.

Observate cu justeţe de Auerbach în al său Mimesis, ele sunt subordonate intenţionalităţii groteşti.

99. Viziunea comică la povestitorul român Ion Creangă prezintă şi ea trăsături ale grotescului. Aglomerarea de fapte şi caracteristici ale personajelor, proporţiile gigantice, până la dimensiunile fantasticului şi ale absurdului, asociaţiile cele mai bizare, amestecul de sentimente, de la crâncenă răzbunare la dragostea sublimă, de la dispreţ şi ură la admiraţie şi respect, confirmă aceste trăsături. Întâlnim şi la ei forme ale grotescului individual infuzate în epic şi în descriere. Activitatea angajată de nora cea tânără din Soacra cu trei nurori reprezintă reacţia împotriva supunerii oarbe şi a terorii fizice şi morale. Este un protest dezlănţuit cu cruzime şi dezinvoltură. Este aproape un joc al violenţei, nedetermiinat de necesitate. De aceea, deşi în această poveste este vorba de moartea unui om, ca gen, naraţiunea mu depăşeşte marginea anecdotei groteşti. Nora cea tânără este în centrul unor situaţii formate din izbitoare contraste. Există, în primul rând, contradicţia dintre cele trei femei tinere, care robotesc din zori până în zori, şi o bătrână „soacră, soacră, poamă acră", care trândăveşte, dar tiranizează.

Păcăleşte pe toţi cu iluzia puterii ei de soacră şi stăpână.

Este despuiată de această iluzie şi doborâtă. Avem de-a face cu un aspect al motivului anecdotic: păcălitorul păcălit. Râsul se declanşează când soacra este trântită de pereţi şi de podele. Satisface triumful dreptăţii şi al curajului. Râsul devine sinistru însă şi grotescul trece pragul comicului, apropiindu-se mai mult de tragic, în momentul când soacra, cu capul dogit de peretele din răsărit şi de cel de la apus, frământată cu picioarele în mijlocul casei, cu limba înţepată cu acul şi presărată cu piper, asistă la felul în care nurorile se înveselesc pe socoteala ei, scoţându-i din ladă lucrurile de îngropăciune şi vorbind între ele: „despre stârlici, toiag, năsălie, poduri, paraua din mâna mortului, despre găinile ori oaia de dat peste groapă, despre strigoi şi câte alte năzdrăvănii înfiorătoare". Contradicţia dintre fericirea visată de stăpână cu cele trei nurori pe lângă casă şi negaţia acesteia, cuprinzând pregătirile de îngropăciune în rochie de mireasă, înfioară prin aspectul ei grotesc. Ultima scenă, a confruntării feciorilor cu mama lor pe moarte, salvează comicul prin farsa jucată de nora cea tânără, care explică fantasmagoric, dar într-un verosimil inteligent, ultimele zvârcoliri ale babei. Umorul acestei explicaţii este pigmentat şi pregătit de prostia feciorilor, ilustrată prin mecanismul întrebărilor şi al gesturilor.

Apropierea între e că doi scriitori este determinată şi de similitudinea obiectivelor satirice sau umoristice. În asemănare, esenţială este însă distingerea. Spre deosebire de Rabelais, oare satiriza prostia savantă, sorbonardă, latinizantă, cierioalizantă, confuză, bâlbâită, bombastică a unui Ionicus

Spagascurto (Ianotus de Bragmardo), Creangă va alege ca obiectiv prostia simplă, primitivă, /care împiedică pe om să se descurce în activitatea practică. Hiperbola acestei infirmităţi a inteligenţei practice o găsim în Poveste (prostia omenească) – unde o nevastă proastă şi o soacră care „nu era tocmai hâtră" se văicăreau că un drob de sare va omorî copilul, dacă va cădea de pe sobă. Pornind de la această nătângie, Creangă înfăţişează pe rând câteva mostre ale prostiei elementare, unde, din pricina grotescului exagerat, umorul este în suferinţă, vizând absurdul şi nebunia.

Aceeaşi hiperbolă a prostiei, dusă până la absurd, întâlnim şi la Dănilă Prepeleao, campion absolut al schimbului dezavantajos pentru el. /Trocul absurd îşi găseşte motivări de fiecare dată, numai că acestea nu se susţin prin logică normală. O asemenea pseudomotivare devine izvorul râsului.

100. Hiperbolizarea animalelor şi plasarea lor în context comic apar mai stăruitor ia Creangă decât la Rabelais.

Factura de basm a poveştilor animaliere favorizează raportarea comică a resorturilor instructive la sentimentele şi resentimentele umane. În Punguţa cu doi bani, de pildă, Creangă nu face precizări umoristice asupra „cucoşuiui" oare varsă peste foc apa îngurgitată dintr-o fântână, oum ar fi făcut Rabelais într-o împrejurare asemănătoare.

Prin comparaţii şi metafore, acesta capătă însă dimension!

groteşti. A făcut un pântec „cât un munte", când a înfulecat „la buhai, la boi, la vaci şi la viţei, pân-a înghiţit toată cireada". Întorcându-se la moşneag cu toţi banii din haznaua boierului, „cucoşul era ceva de spăriet: elefantul ţi se părea purice pe lângă acest cucoş". Comicul grotesc rezultă aici din raportul dintre imaginea jalnicului cucoş gonit de moşneag şi cel care se arăta acum, un gigant, dar şi din imaginea alaiului cu oare a venit orătania la curtea lui, căci păsările din ograda boierului „văzând voinicia cucoşului s-au luat după dânsul, de ţi se părea că-i o nuntă, nu altă ceva". Comparaţia alaiului oare însoţea pe cocoş cu o nuntă are o intenţie faceţioasă. Păsările aveau de ce urma

un aşa mire falnic. Zâmbetul din colţul gurii se transformă în hohot însă când ni se arată un moşneag.

„Iute ca prâsnelul”, în locul celui greoi şi spăsit, care a alungat cocoşul; când ni se înfăţişează o ogradă plină de păsări, de cirezi de vite şi o movilă de galbeni, care „străluceau la soare de-ţi luau ochii”, şi un cocoş gigant în mijlocul acestei curţi încărcată cu bogăţii nemăsurate, în locul celei pustii, în care domnise sărăcia lucie. Desigur, acest hohot nu s-ar obţine, dacă autorul nostru n-ar fi pregătit acest gigantism prin isprăvile anterioare şi ar fi lăsat ca năzdrăvanul cocoş să fie ajutat de mai multe animale în strângerea bogăţiilor, aşa cum apare motivul râs

pândit în folclor.

COijijfnt grotesc în lumea animalelor nu rezultă la

Creangă numai din jocul dimensiunilor. Basmul favorizează, de asemenea, înscenarea comică şi din alternanţa metamorfozei. În Povestea porcului, grotescul nu rezultă din gigantizare, ci dinmecanismul fantastic al metamorfozei. Făt-Frumos este transformat prin vrajă într-un godănac, căruia i s-au păstrat virtualităţi omeneşti şi puteri supranaturale. El are dragoste filială, încredere în sine şi posibilitatea de a grăi omeneşte. (Folclorul oferea această ipostază tragică, rezultată din călătoria homericului motiv Circe.) în plus, godănacul era el însuşi un vrăjitor.

Umorul grotesc nu rezultă din metamorfoză de basm. Artistul Creangă va descoperi o sursă de umor din raportul dintre animalul metamorfozat şi bătrânii care doreau fierbinte să aibă un copil, fericirea şi nenorocirea lor. Uimire încearcă bieţii moşnegi când aud despre fantastica şi greaua condiţie pentru candidat de ginere al împăratului: „podul de aur pardosit cu pietre scumpe şi fel de fel de copaci, pe de o parte şi de alta şi în copaci să cânte tot felul de păsări”. Uimirea se transformă în bucurie şi spaimă când aud glasul porcului: „Tată şi mamă! eu îl fac”. Creangă duce mai departe investigaţia, dincolo de basmul folcloric. Intervenţia neaşteptată a micului animal produce două feluri de reacţii: bucurie nespusă babei, dar şi îngrijorare sceptică moşneagului. Abia de aici va ţâşni umorul. La teama şi îndoiala moşneagului fugânate cu spaimă, purcelul (pentru că niciun porc crescut nu era) spune plin de emfază: „Despre asta n-ai grijă, tată, că eşti cu mine (sublinierea noastră). Numai du-te şi spune împăratului ce-am spus eu” (sublinierea noastră).

Contrastul dintre aceste spuse, pline de încredere emfatică, şi starea domestică a purcelului „muşluind” pe lângă vatră, după hrană, produce un haz irezistibil. Comicul grotesc se amplifică, în sensul măririi capacităţii de a produce râsul, când încrederea animalului vrăjit devine posibilitate şi apoi certitudine la moşneag. Transferul este efectuat pe tăcute şi pe nesimţite. El ni se relevă, prin surprindere, în scena prezentării lor în faţa împăratului, în calitate de socru şi ginere. Sub masca respectului şi a umilinţei, bătrânul avertizează pe împărat asupra îndatoririi pe care o are faţă de aşa peţitori şi mai ales faţă de aşa vrednic ginere: „Milostiv este Cel-de-sus, Măriea voastră, iară dacă s-a întâmpla – să nu bănuiţi, puternice împărate! – după dorinţa Luminării voastre, apoi atunci să ne trimiteţi copila acasă”. Se realizează aici pasul uriaş de la grotesc la ironie.

101. deja comicul rezultat din hiperbolizarea animalelor, de la umorul de calitate provenit din încărcarea cu virtualităţi umane a acestora, Creangă descoperă (în literatura noastră) o altă sursă a umorului grotesc izvorât din gigantizarea oamenilor. Uriaşii lui Creangă produc râsul din momentul în care iau contact cu eroul principal. Povestitorul nostru nu istorizează înfăţişarea uriaşilor săi, ca Rabelais. El nu începe descrierea enumerativă a modului cum se manifestă ei de la naştere şi până la maturitate. Nu-l interesează copilăria lor, nu descrie mâncărurile sau veşmintele lor pestriţe şi de gigantice dimensiuni, nesfârşitele şi nenumăratele lor jocuri sau cărţile savante pe care le citesc. Giganţii săi nu sunt priviţi biografic. Intră în poveste ca întregi şi fantastice apariţii. S-a observat că raportul dintre gigant şi normal la

Rabelais dispare adesea. Contradicţia dimensională a cuplului se şterge şi, nu o dată, avem senzaţia că ne aflăm în societatea oamenilor obişnuiţi. Nu acelaşi lucru se întâmplă cu uriaşii lui Creangă. De la început ei apar enormi în raport ou normalul. Sunt apariţii nefireşti, ciudate, dar nu terifiante. Acest raport continuu al uriaşilor cu obişnuitul, cu normalul, îl face pe Harap Alb să râdă ori de câte ori întâlneşte asemenea întruchipări. Gerilă „avea nişte urechi clăpăuge şi nişte buzoaie groase şi dăbălăzate. Şi când sufla cu dânsele, cea de deasupra se restrângea în sus peste scăfârliea capului, iar cea de desupt atârna în jos, de-i acoperea pântecele”. Viziunea enormă din perspectiva omului obişnuit produce râsul. Raportarea nu se face numai de la omul obişnuit la gigant, ci şi de la normal la starea

cosmică, agitată şi dimensionată paroxistic de prezenţa gigantului: „Vântul gemea ca un nebun, copacii din pădure se văicăreau, pietrele ţipau, vreascurile ţiuiau şi chiar lemnele de pe foc pocneau de ger”. Repetarea, una după alta, de trei ori, a asociaţiei cu focul:

„Lemnele de pe foc pocneau de ger”, „foc de ger ce era”.

„Focul îngheaţă lângă ţine de arzuliu ce eşti”, dă imaginea exeeesivă, saturată a senzaţiei de cumplit ger. Alăturarea aceasta de două noţiuni contradictorii – foc şi ger – devine sursă dublă a unui umor sporit.

Uriaşii lui Rabelais mănâncă şi beau enorm. Căpcăunii lui I. Creangă mănâncă şi beau la nesfârşit. Pe ei nu-i îndestulează nici mâncarea şi nici băutura. Lui Gargantua îi rânduiră: „Et luy ordonnées dix et sept miile neuf cens treze vaches de Pautille et de Brehemond pour l'alaicter ordimairement”, dar Flămânzilă a lui Creangă „mânca brazdele de pe urma a douăzeci şi patru de pluguri şi tot atunci striga în gura mare că crapă de foame”. Gargantua şi convivii săi erau matri iubitori de vin, erau mari beţivani şi teoretizau comic setea (Sitio) lui Cristos, dar

Setilă, întruparea setei însăşi”, băuse apa de la douăzeci şi patru iazuri şi o gârlă, pe care umblau numai cinci sute de mori, şi tot atunci striga în gura mare că se usucă de sete”, căci el nu era un oarecare băutor, ci unul „de nu pot să-i potolească setea nici izvoarele pământului”, este

„Prăpădenia apelor”, este „fiul secetei” şi „împodobit cu darul suptului”. Comicul sie naşte din uimirea în faţa acestor proporţii nesfârşite faţă de limitatele posibilităţi ale omului.

102. Comicul grotesc la Rabelais se naşte mai mult din aglomerarea dimensiunilor şi a acţiunilor eroului gigant. La Creangă, comicul rezultă şi din aglomerarea de grup. Strânşi toţi la un loc, uriaşii povestitorului român produc un râs enorm. Autorul este conştient de comicul acestui grotesc grup când îi înfăţişează porniţi la drum:

Gerilă „potopea pădurile prin ardere”, Flămânzilă „mânca lut şi pământ amestecat cu humă”; Setilă „sorbea apa din bălţi de se zbăteau peştii pe uscat şi ţipa şarpele în gura broaştei de secetă mare ce era pe acolo”; Ochilă „vedea toate cele ca dracul şi numai îngheţai ce da dintr-însul”;

Păsări-Lăţi-Lungilă „ademenea zburătoarele şi, jumulite,

nejumulite, ţi le păpa pe rudă, pe sământă". Această ceată hilară şi pestriţă este imaginată şi la intrarea în ograda împărătească, înghesuindu-se şi întrecându-se să intre pe poartă: „Şi cum ajung – spune Creangă –, odată intră buluc în ogradă, tus-şese. Harap Alb înainte şi ceilalţi în urmă, care de care mai chipos şi mai îmbrăcat, de se târâiau aţele şi curgeau oghelele după dânşii, parcă era oastea lui Papuc-Hogea Hogegarul". Râsul este provocat desigur şi de gândul că această şleahtă amestecată şi astfel dimensionată se prezenta în chip de ambasadă ceremonioasă pentru peţirea fiicei de împărat.

Imaginea apare cu atât mai hilară, dacă o a sociem cu un alai de principi de sânge şi străluciţi cavaleri, veniţi la curtea unui împărat de basm, tot în acelaşi scop: peţitul unei fete crăiese.

O scenă de un comic de grup grotesc, fără seamăn, ni se pare ospăţul de la curtea lui Roş împărat. Acesta crede că a pus capăt nepoftiţilor, pe care nu-i putuse arde în camera de aramă înroşită în foc. Scena este pregătită cu minuţiozitate. Creangă înfăţişează un ospăţ demn de pana unui Rabelais. Se dă întâi rând la masă celor care se înfruptă normal, „crâmpoţind" doar bucatele şi băutura. De aici, începe scena sardanapalică. Flămânzilă şi Setilă abia aşteaptă să le vină rândul. „Rupţi în coş de foame şi de sete", încep: cel dintâi, înfulecarea fantastică a bucatelor; celălalt, topirea băuturilor. Imaginea constituită astfel ne împinge gândul la capitolul al patrulea şi al treizeci şi nouălea din Gargantua, unde „gemeau străchinele de pline" cu măruntaie, iar stomacul mesenilor era „căscat cataşca unui avocat". Desianierea ospăţului în Harap Alb se desfăşoară într-o nebună sarabandă de carnaval. Comicul, rezultat din înfulecarea sardanapalică şi nemulţumirea acestor neobişnuiţi meseni, creşte vertiginos, culminând cu desperarea împăratului care-şi pune mâinile în cap de necaz, reflectând amar: „ia acum mi-am dat şi eu peste oameni".

Mersul grupului grotesc spre curtea lui Roş împărat, prezentarea lui parodică, hârjoana din casa de aramă înroşită în foc sunt scene de un umor gros, oare amintesc de demonstraţiile carnavaileşti. Aceste secvenţe nu au proporţiile celor din Rabelais, oare expune imagini de acest tip, înfăţişând deplasările uriaşului pe uscat şi pe mare.

Construcţia lor înăuntrul schemei folclorice, în strânsă relaţie cu ea, oferă prin plastică şi mişcare senzaţia asistării la reprezentaţiile unei trupe ambulante de bâlci, desfăşurate într-o piaţă publică.

Grotescul la Rabelais şi Creangă îmbină în mod măiestrit accentele satirice şi nuanţele umoristice. Mijloacele de ilustrare a acestui comic la ambii scriitori sunt naraţiunea bogată, aglomerarea de fapte şi trăsături (descrise, uneori; înşiruite numai, alteori), precum şi dialogul opulent, scena deschisă. împletirea cu necesitate a acestor moduri de expunere dă prozei celor doi scriitori culoare de pastă vâlrtoasă, dar să vertiginos dinamism.

Această înclinaţie organică a amândurora de a teatraliza este determinată de dinamica antinomică a vieţii, dar şi de atitudinea, de dispoziţia lor euforică, în oare construiau o nouă viaţă pe coordonatele ei reale, hiperbolice sau pur şi simplu fantastice. Amestecul de genuri şi stiluri nu este întâmplare sau neîndemânare, ci o înclinaţie eclectică sau multilaterală a personalităţii lor artistice.

Acest mozaic este o adaptare a capacităţii lor creatoare la fenomenele vieţii, o particularizare a crezului lor artistic şi o sublimare a fenomenelor în formele superioare ale artei literare.

M. Bahtin1 scria că: „În toată literatura mondială nu găsim, probabil, altă operă care să reflecte atât de complet şi profund viaţa pieţii publice, sub toate faţetele ei, ca romanul lui Rabelais; vocile pieţii răsună aici ca oricare altele”.

Aceste voci răzbat şi în opera lui Ion Creangă, ciamând atât aspecte, ale economiei pământene primitive, cu troc sau schimburi pe picior, cu etalare de mărfuri pe tarabe, cât şi scene de petrecere sau pur şi simplu înveselitoare. Participăm, astfel, la târgul detaliat în schimb dezavantajos din Dănilă Prepeleac; la tocmeli de slugi, înţelegeri pentru obţinerea de bunuri contra muncă (Harap

Alb, Stan Păţitul), la plăţi onorate şi neonorate, rămăşaguri (Povestea porcului). Un singur exemplu din Amintiri: raita prin târg a lui Mirăuţă din Grumăzeşti, care vrea să cumpere în puterea iernii „căpestre pentru pureci” sau „fragi şi căpşune pentru cineva oare a pornit într-adaos”.

Intercalat în tiradele, portretizările sau scenele create, fiorul tragic iese întotdeauna învins de comic în forma lui satirică sau umoristică. Satira mânioasă la Rabelais sau moralizarea mai îndepărtată şi mai blândă la Creangă sunt copleșite de comicul situaţiilor sau a personajelor, ori de jovialitatea celor două mari talente, revărsată în comentarii hilariante. Comicul grotesc capătă totuşi o coloratură specifică. Acesta este mai descriptiv la Rabelais şi

mai teatralizat la Greangă. Cu toată libertatea totului spus, la povestitorul francez; cu toată reducţia acesteia, cu înclinaţii spre aluzie şi echivoc, la scriitorul român, nu putem să nu subliniem accentul livresc, mai citadin, la cel dintâi; mai popular, mai rural, la cel din urmă.

Note:

1 M. Bahtin, François Rabelais şi cultura populară în evul mediu şi în Renaştere, Ed. Univers, Buc., 1974, p. 171.

103. Alternant, în vecinătatea sau în completarea hazului grotesc, în proza celor doi scriitori apare şi comicul burlesc. Va fi greu să desprindem această modalitate din meandrele scenelor groteşti, pentru că, adesea, accentul satirei biciuitoare şi a umorului negru se aşază ca o umbră pe farsa şi anecdota care vor să se integreze în voioşie. Vom insista, de aceea, pe specificul acestei modalităţi, pe caracteristica sa, aproape etimologică, anume pe farsă. Relevând apoi unele motive comice, vom subblinia câteva procedee în realizarea ei. În această ordine de idei, răsfoind cartea I a lui Rabelais, ar trebui să ne oprim la capitolul al doisprezecelea, unde Gargantua joacă o farsă majordomului şi comisului, slujitori ai seniorului Pitansac (Painensac), veniţi să afle secretul unor grajduri la curtea lui Grandgousier. Cum erau siguri că vom afla ceea ce-i interesează mai repede de la un copil care nu ştie să ţină secrete, se adresară lui Gargantua.

„Puişor drăgălaş”, pe care-l descusură cum se pricepură mai bine. Acesta îi duce într-un turn, ca să le arate grajdurile. La îndoiala că nişte grajduri nu s-ar putea afla

„Cocoţate la oucuieta căşii”, artistul francez se angajează repede, după obiceiul său, să demonstreze „adevărul”.

absurdului.

Pe schema farsei şi a motivului comic des utilizat în literatura universală „păcălitorul păcălit”, Rabelais înfloreşte cu verva sa îndrăcită: gluma, zeflemeaua, satirică şi ironică, aluzia obscenă şi calamburul ingenios într-un dans vertiginos şi de-a dreptul grotesc. De fapt, „cinstea c-un rând” pe care o face parizienilor nu este un act gratuit, ci este o farsă jucată acestora, drept pedeapsă pentru curiozitatea lor. Comicul cumplitei farse sporeşte când fapta este răsplătită cu înjurături pitoreşti (treizeci şi două, dacă am numărat bine) din partea parizienilor, depozitari. se pare, ai tuturor înjurăturilor pământului.

Râsul culminează în cascadă, când copioasele înjurături se termină cu fantezista etimologie a numelui „Paris” adoptat sub jurământ, în locul vechii „Lutece”, tot atât de fantezist etimologizată. Remarcăm şi de data aceasta că, sub pretextul unei farse, grotesc pigmentate, Rabelais aruncă ironii, ridiculizând, zeflemizând, punând toate armele în bătaie pentru a stârni râsul.

Momentul din capitolul al douăzecilea, cu care se încheie cuvântarea lui Spagascurto, este clădit, de asemenea, pe o farsă medievală, un fel „La farce de maître

Patelin”, citată de altfel de Rabelais. Modificând farsa pe gustul său, creatorul lui Gargantua aruncă o cascadă de invective pe capul judecătorilor şi sorbonicarilor, aceşti:

„Mâncători de ciuperci în sos de ceapă”.

În rândul farselor se numără şi acel gen de distracţii, inventate de Panurge pe străzile Parisului: rostogolirea butoiului pentru a prăvăli trecătorii, aprinderea prafului de puşcă pe urmele lor, agăţarea unei cozi de vulpe sau a unor urechi de iepure de haine. Toate par a fi nişte şotii, nişte „diableries” de mici haimanale oare se distrează pe socoteala oamenilor mari.

Ceea ce întrece în insolenţă, poate, toate îndrăznelile rabelaisiene este farsa jucată de Panurge înaltei doamne din Paris, care i-a refuzat dragostea. Spectacolul grotesc al femeii pe care năvălesc toţi câinii Parisului este mai îngrozitor decât răzbunarea prin moarte. Ingeniozitatea acestei răzbunări diabolice, premeditată cu răceală, evidentă în prezenţa fiecărui amănunt, este uitată şi farsa apare în ochii contemporanului cu atât mai crudă, cu cât este mai vădită gratuitatea ei. Nici englezul Chaucer, dar nici italianul Boccaccio n-ar fi gândit ceva mai teribil, mai sinistru decât această năpăstuire a unei virtuţi feminine.

De altfel, toate aceste „diablerii” (cuprinse în capitolul al cincisprezecelea şi în capitolul al douăzeci şi doilea din

Pantagruell poartă pecetea gratuităţii şi a glumei răutăcioase. O cruzime, deloc atenuată însă, demonstrează Rabelais şi în acel Păcală popular, în pielea căruia intră

Panurge, atunci când joacă vestita farsă lui Dindonnault.

Dacă ruinarea lui Dindonnault se justifică oarecum, prin satirizarea îngâmfării şi a dispreţului în afaceri, ferocitatea cu care sunt împinşi în adânc cei care se agaţă de marginile corabiei semnifică

cruzimea gratuită, caracteristică unei etici din care este exclusă caritatea şi măsura.

Incisivitatea marelui scriitor francez este diminuată în farsa unde comicul este eliberat de aspectul tragic, datorat unei morale crude sau unor demonstraţii lipsite de compasiune. O astfel de purificare se întâlneşte în umorul degajat din motivul „dracului înşelat”, înserat în capitolele 46 şi 47: „Comment le petit diable jut trompe par un laboureur de Papejiguiere” (Livre IV, ch. XLVI), şi „Comment le diable jut trompe par une vieille de Papejiguiere (Livre IV, ch. XLVII). Din cele două istorisiri se vede cum dracul cel tânăr este înşelat: prima oară de ţăranul care culegea grâul şi sfecla urmând convenţia de a lua ce creşte deasupra pământului sau în pământ, iar a doua oară de nevasta ţăranului, care-şi scapă în mod ingenios soţul din ghearele dracului. Ultima poveste este licenţioasă şi greu de reprodus, iar prima e destul de veche şi uzată. Din ambele farse rezultă însă prostia dracului tânăr şi lipsit de experienţă, sinonimă cu nepriceperea şi inferioritatea lui faţă de om.

Întrepătrunderea dintre grotesc şi burlesc semnalată la Rabelais se face simţită şi în opera lui Creangă. În fond, soacrei, ca şi feciorilor săi li se joacă o farsă sinistră.

Prostovanii sunt păcăliţi că mama lor a fost sluţită de iele.

Aceasta este bătută în asemenea hal, încât este pusă în imposibilitate să explice cauzele stării în care se află. Fiii sunt a doua oară înşelaţi, când încercarea desperată a babei de a arăta cum a fost maltratată este interpretată de nora cea isteaţă drept ultima dorinţă de împărţire a bunurilor rămase. Farsa este atât de bine jucată, încât este crezută de toată lumea. /bu maliţie populară, Creangă scrie că: „toate femeile flin sat şi de prin meleagurile vecine vorbeau despre soacra cu trei nurori şi ziceau: „ferice de dânsa c-a murit, ştiu că are cine-o boci”. Desigur, uciderea soacrei este o sancţiune a răutăţii şi persecuţiei domestice. Ea nu poartă pecetea gratuităţii, ca în farsele rabelaisiiene, unde Panurge se răzbună cumplit pe o femeie virtuoasă sau pe nişte ciobani, înecându-i, pentru că n-au vrut să-i vândă un berbec, dorind în acest fel să le explice ironic fericirea vieţii de apoi. Farsa se converteşte în tragic. Bucuria nurorilor este numai în parte împărtăşită. Efectul ei este diminuat de tragicul dezlănţuit. Comicul devine tragic, iar în final suntem în plin grotesc.

Elemente de farsă găsim şi în mica dramă animalieră

Capra cu trei iezi. Lupul este invitat la praznic, dar aici își găsește moartea într-o groapă cu jăratec. Înșelarea lupului și sancțiunea sunt pedepse meritate pentru lăcomia și cruzimea lui. Zicerea „după faptă și răsplată” își găsește o deplină justificare. Fapta este agravată aici de înșelătorie. Lupul îmbrăcase haina cucernică a compasiunii și nevinovăției, pentru a fi luat drept un prieten plin de omenie. Legea răzbunării este tragică în esența ei.

Oaspetele transformat în prizonier în fundul gropii cu jăratec, în contrast ou poziția triumfătoare a nevinovăției, poate produce satisfacție morală, dar nu comic. Suntem în plină farsă tragică, cu personaje simbol.

La Creangă, ca și la Rabelais, întâlnim aceeași tendință de eliberare a comicului de tragic, a desfacerii burlescului de grotesc. La povestitorul român, autonomizarea se face chiar ou mai multă seninătate. Și aceasta se vede, spre pildă, în motivul dracului înșelat. Pe aceeași canava a ideii superiorității omului față de puterile supranaturale, farsa jucată diavolului este mai înseninată și mai amplificată la Creangă, datorită profundei legături cu eposul popular. Dănilă Prepeleac, un nepriceput în treburile domestice, devine isteț nevoie mare în confruntarea cu dracul, jucându-i o suită de șase feste, trageri pe sfoară, detalii ale marii înșelătorii. Și poate că această istețime nu este numai ilustrarea zicalei populare „nevoia învață pe cărăuș”, ci și o demonstrație subtilă a unui gând ascuns al povestitorului nostru, în cazul în care admitem ipoteza lui O. Bârlea că Dănilă este un prost confruntat cu dracii, și mai proști. Acest gând poate fi silogismul unui moralist: dacă un Dănilă Prepeleac, care dă dovadă de atâta nepricepere, de prostie chiar, păcălește așa de strașnic pe dracul, cu atât mai mult un om întreg, obișnuit, n-are de ce se teme și va ieși triumfător dintr-o asemenea întâlnire. Țăranul lui Creangă apare încărcat cu multă forță și mare încredere în superioritatea sa. La Rabelais victoria omului rezultă, în primul rând, din prostia și lipsa de experiență a diavolului (un petit diable), decât din capacitatea și istețimea omenească. În al doilea rând, izbânda lui Rabelais nu este obținută de bărbat, ci de femeie. În mod paradoxal, în opoziție cu concepția populară, femeia devine aliata bărbatului împotriva dracului, ca în „Comment le diable jut trompe par une vieille de

Papejiguiere”. Mitul popular se alterează aici în mare măsură. În Povestea lui Stan Pățitul găsim asocierea bărbatului ou dracul

împotriva femeii, considerată mai periculoasă decât stăpânul întunericului. Aceeaşi viziune întâlnim în Belphégor al lui Machiavelli sau în La Fontaine, în Kir Ianulea al lui Caragiale. Motivul asocierii bărbatului cu dracul împotriva femeii este dublat de motivului antic al substituirii. Este vorba de transformarea propriului soţ în amant pentru încercarea credinţei femeii. Acest motiv este diferit de cel al substituirii zeului amant în soţ pentru a explica puterea supranaturală a unor eroi, ca în Amphitrion de Plaut sau Amfitrion 38

de Giraudoux. În povestea românească nu este vorba deci de un zeu care luând chipul unui muritor intră în graţiile unei virtuoase, ci de substituirea soţului, ajutat de drac, în locul unui necunoscut cu care soţia acceptă aventura.

Atât scoaterea coastei, cât şi substituirea soţului în amant sunt elemente de farsă în arsenalul unui moralist cu sentimente misogine.

Motivul dracului înşelat la Creangă este însă bogat ilustrat. Ivan Turbincă pedepseşte hârjoana şi sâcâiala dracilor din casa boierului ou înghesuirea lor în traista de soldat şi apoi cu chelfăneala lor, spre râsul tuturor.

Scena este publică, râsul este debordant în piaţă, întocmai ca într-o improvizaţie ciarnavalescă. Tot în această poveste, modalitatea burlescă se amplifică cu motivul

„Morţii înşelate”. Păcălirea forţei supranaturale este metafora încrederii în forţele omului. Farsele jucate morţii, lui Dumnezeu şi Sfântului Petru, intervertind dispoziţiile date, ca „vidma” să mănânce pădure bătrână, în loc de a nimici bătrâni, de a se hrăni cu pădure tânără, în loc de a ucide oameni tineri, închiderea ei în turbincă şi apoi cetluirea ei în propria-i raclă, împiedicând-o să mai mistuie atâta omenire, reliefează dragostea neţărmurită faţă de om, idee ce-l apropie atât de umanistul Renaşterii, Rabelais. Biruinţa asupra morţii, renghiurile jucate acestei năpaste omeneşti, viaţa veşnică a lui Ivan, nici în iad, nici în rai, ci aici pe pământ, cu toate bunurile lui, dau poveştii lui Creangă un optimism reconfortant.

Pe motivul păcălitorul păcălit se organizează şi farsele pe care le joacă Harap Alb împăratului Roş şi

„Farmazoanei lui”. Acesta a vrut să-i înşele pe oaspeţii nepoftiţi, găzduindu-i într-o casă de aramă înroşită în foc, dar în loc de scrum „toţi erau cu părul, cu barba şi cu mustăţile pline de promoroacă de nu-i cunoştea! oameni sunt, draci sunt, ori alte arătări”. Acelaşi

împărat este păcălit cu prilejul separării macului de mei. „Farmazoana”, de asemenea, iese păcălită din încercarea de

„A trage butucul” lui Harap Alb, ascunzându-se după lună sau după chipul leit al surorii sale. Păcăleli, pe muchie de cuţit ou grotescul, întâlnim şi în Amintiri. Ele răsar din şotiile tinerilor catiheţi care-şi petrec vremea în chiolhanuri, în loc să se pregătească pentru a deveni slujitori ai altarului. O notă panurgiană imprimă prozei lui Creangă acele „poşte”, feştile aprinse la picioarele câtiheţilor din casa lui Pavel Ciubotarul.

104. În pragul semnalării altei modalităţi şi a altor procedee comice, observăm din nou că acestea se întrepătrund, se interferează, se completează. Nu e de mirare atunci că aceleaşi unităţi de text oferă exemple copioase de grotesc sau burlesc, de ironie, parodie sau bufonadă, împănate de glume directe sau aluzive, ca şi de expresii spiritual concentrate. Nu e neobişnuit şi nici hazardat dacă afirmăm că Rabelais şi Creangă folosesc ironia ca un instrument de satiră şi umor. Ironia lor este un arc întins până la zeflemea şi sarcasm, pornind de la contradicţia dintre subiect şi obiect, ajungând până la completa negaţie a acestuia din urmă. De asemenea, ironia lor este o boare parfumată, având drept sursă fie numai jovialitatea în stare de contagiune irezistibilă, fie numai un obiect cu trăsături contradictorii pe plan secundar. În această a doua ipostază, ironia, deşi subiectul neagă contradicţiile secundare, se transmite amabil, determinând fie zâmbetul fără maliţie, fie râsul plin fără răutate. În capitolul I al cărţii Gargantua, zeflemisind pe cei care fac mare caz de originea lor nobilă, Rabelais înserează o hiperbolică ironie la adresa sa, socotindu-se „Je cuyde que soye descendu de quelque riche roy ou prince au temps jadis”. Acestei origini i-ar datora el patima de

„Apelpisite chiolhanuri”, precum şi pe aceea de „a nu munci”. Cărturar al Renaşterii, aruncă o săgeată şi la adresa „vieţii de apoi”, unde crede că va fi mai ceva decât îndrăzneşte să viseze pe pământ.

105. Această profesiune de credinţă se degajă şi din viziunea asupra tărâmului celălalt (de pe care se întoarce

Epistemon), unde viaţa este schimbată în mod straniu.

Marile personalităţi pline de strălucire pe pământ duc în infern o viaţă mizerabilă, abia câştigându-şi traiul: Alexandru Macedon cârpea încălţări vechi; Romulus era negustor de sare; Hanibal făcea comerţ cu ouă; Demostene era vier; Cicero, tăietor de lemne; Traian

pescuia broaşte; Cleopatra era vânzătoare de ceapă. Şi astfel, lista ocupaţiilor acestor iluştri se lungeşte la nesfârşit într-un dans burlesc. Cu cât personalitatea a avut o mai mare celebritate în timpul vieţii, cu atât mai umilă îi este ocupaţia în infern, mai ridicolă. Imaginea lumii răsturnate, după modelul lui Lucian din Samosata, este o modalitate ironică la adresa lumii anapoda, unde adevăratele valori nu sunt cele mai preţuite. S-ar părea că imaginea este conformă dogmelor biblice: în lumea de dincolo, cei puternici vor fi slabi, iar cei bogaţi vor fi săraci, iar cei slabi şi săraci vor fi puternici şi bogaţi. Ironia rabelaisiană contrazice însă intenţia biblică. Dat fiind că toate ilustrele personalităţi pe pământ duc în infern o existenţă mizerabilă, contrastantă, înţelesul este, mai curând, că viaţa de apoi nu poate arăta decât absurdă, ridicolă, rizibilă. Îndepărtându-se de Lucian, el prevede, simpatetic, numai pentru filosofi o viaţă mai bună dincolo, unde sunt slujiţi de mai marii zilei care i-au persecutat şi i-au ţinut în mizerie.

Absurdul unei asemenea viziuni devine comic. Ironia nu-i ocoleşte însă nici pe filosofi. Lipsiţi de bunuri şi onoruri pe pământ – fie din nepreţuirea potentaţilor, fie din propriul lor dispreţ –, filosofii primesc favoruri tocmai într-o lume cu existenţă îndoielnică şi pe care, în mod obişnuit, ei o neagă. Cadrul grotesc, disproporţia dintre lumea individuală şi uriaşa gură a lui Pantagruel, unde sunt regate şi oraşe, glumele grosolane nu exclud ironiile la adresa lumii „de dincolo”, dar şi de „dincoace” de genune. Marele scriitor nu pierde prilejul să releve că în gura uriaşului sunt miasme care stârnesc ciuma, întocmai ca aceea care avusese loc în Franţa. Însuşi câştigul de pe urma somnului este poate o aluzie la adresa celor care dorm în posturi bine plătite. Fericirea utopică în ţara îndepărtată este desigur o ironie la adresa celor care-şi caută norocul departe, în America sau India.

Amestecul de satiră. şi umor, de seriozitate şi glumă, de real şi supranatural la Rabelais „corespundea întru totul intenţiei sale: şi anume unei ironii fertile care încurcă aspectele şi proporţiile obişnuite, care face realitatea să reiasă din suprareal, înţelepciunea din nerozie, revolta din plăcuta şi savuroasa bucurie de viaţă, iar posibilitatea libertăţii, din jocul posibilităţilor”, cum cu dreptate afirmă Auerbach în al său Mimesis (p. 303).

Aceeaşi ironie fertilă asupra tărâmului celălalt o putem întâlni şi la povestitorul nostru, Creangă, care se delectează, ca şi Rabelais, cultivând-o în sfera superstiţiilor religioase, sub aparenţa dreptei

credinţe. Viziunea lui nu cuprinde doar infernul, ca la Rabelais. Ea se extinde şi asupra edenului, fiind preluată din literatura apocrifă, cu multă răspândire în popor, dar modificată pe măsura jovialităţii sale. Întrebările lui Ivan Turbincă, ajuns în faţa raiului, sunt comice prin contradicţia dintre ceea ce se ştie din literatura apocrifă despre rai şi iad şi ceea ce pretinde Turbincă să găsească în aceste locuri. La răspunsurile primite că în rai nu se află nici tabacioc, nici votcă, nici femei, nici lăutari şi că toate acestea trebuie să fie căutate în iad, Ivan reflectează reţinut, dar cu umor: „Măi! dar ce sărăcie lucie pe aici pe la rai". Reacţia omului din popor este naturală. La rai el aşteaptă să găsească bogăţia de oare este lipsit pe pământ. Întrebările repetate sacerdotal şi la poarta iadului primesc răspunsul că acolo se găseşte totul, după pofta inimii. Punerea în scenă a intrării în iad şi a „guleaiului" pornit de soldat culminează ou „blăstămăţia" rostită cu privire la eficacitatea „sfintei cruci", minimalizată la puterea biete traiste: „Umblau dracii în toate părţile, iute ca f nelul, şi-i intrau luă Ivan în voie cu toate cele – pove.

te Creangă –, căci se temeau de turbincă, ca de nu ştie poate mai rău ca de sfânta cruce". Puterea acesteia este o dată subordonată în poveştile humuleşteani

„Pusnicul" de Prepeleac, în competiţia lui cu dracii, mai mult se bizuia în drughineaţă (ciomag gros de stejar, n.n.) decât în sfânta cruce". Amintim în treacăt că şi viteazul frate Jean, ostaşul lui Gargantua, zdrobise – adevărat, nu pe draci – pe duşmanii năvăliţi în via din Seuille, cu cârja crucii din esenţă tare de corn. Aceştia „crăpau fără să crâcnească", nu prin puterea divină a crucii arhiereşti, ci prin loviturile ei zdravene. Viziunea iadului – pentru a reveni din nou la ea – este alta decât cea imaginată de Rabelais. Se afirmă că marele scriitor francez a creat un Dante travestit în Epistemon. Am adăuga: un Epistemon cu capul tăiat şi vindecat de Panurge, întocmai ca Harap Alb vindecat de „farmazoana".

lui Roş împărat. Creangă închipuie un Dante travestit în

Ivan Turbincă, erou căruia îi place să se ia cu „luleaua neamţului" şi ajunge la iad nu prin moarte, ci prin mijloace magice simple, într-o călătorie de plăcere. Infernul lui Epistemon este „tărâmul de dincolo", neparcelat în iad şi rai, unde tronează pedeapsa şi recompensa în mod nediferenţiat. Comicul rezultă aici din contradicţia creată între onorurile celor mari şi îndeletnicirile lor

mizerabile în infern, între ocupaţiile modeste, calităţile umile de filosofi şi poeţi pe pământ şi preţuirea şi puterea de care se bucură aceştia dincolo. La Rabelais, tărâmul celălalt este o imagine răsturnată a funcţiilor, rangurilor şi recompenselor omeneşti. Ion Creangă închipuie şi el o hune răsturnată. Iadul lui Ivan este un eden, unde omul poate gusta în continuare toate bunurile pământului; imagine contradictorie şi luminoasă această lume a plăcerilor în care se desfată Ivan, în opoziţie cu cea sădită în mintea oamenilor de religie, care o prezintă ca loc al ispăşirilor prin torturi, în foc şi smoală. Iadul apare astfel ca o imagine răsturnată a tradiţiei religioase de chin şi pedeapsă divină. Cu toată diferenţa lor specifică, ambele imagini sunt lipsite de pietate, abateri de la conceptul biblic. Ele ne conduc spre înţelegerea raţională a universului, eliberată de relaţii mistice şi statornice superstiţii populare.

La Rabelais, contopirea infernului şi a paradisului este o fantezie păgână, de sorginte cărturărească, unde pedeapsa şi recompensa survin după alte criterii decât cele biblice.

La Creangă, cele două imagini – infernală şi edenică – sunt rezultatele unei fantezii populare, alimentată de o concepţie epicureică, sănătoasă şi jovială, plină de umor.

Cărturarul îşi dă mâna cu rapsodul popular. Comicul prin absurd, ca şi comicul prin pitoresc neagă în fond viaţa de apoi. Realişti, şi nu metafizici, umanişti, şi nu medievalişti, indirect şi cu discreţie, dar cu patos şi convingere, ei sunt apologeţii unei singure religii, credinţa în viaţa omenească de aici şi de acum. Potrivit unei zicale populare: „Lumea asta e pe dos, / Toate sunt cu capu-n jos”.

Creangă realizează imaginea unei lumi răsturnate şi în felul de a vedea a lui Ochilă, în al cărui glob ocular cât o sită: „toate lucrurile mi se arată găurite ca sibişoa şi străvezii ca apa cea limpede (materia aparent lipsită de materialitate, n.n.), deasupra capului meu văd o mulţime de văzute şi nevăzute… (imaginea trecută, îndepărtată şi viitoare a lucrurilor, n.n.); copacii cu vârful în jos, vitele cu picioarele în sus”, (viziune naivă a celeilalte jumătăţi a pământului) … Imaginea ironică a lumii răsturnate din ochiul grotescului personaj se impune în relief faţă de hiperbola capacităţii vizuale, gândită în toate fantasticile şi cuprinzătoarele ei posibilităţi.

Universul ironic al celor doi scriitori nu se ilustrează numai prin motivul prezentat mai sus. Adesea, acesta prinde tonalităţi de bogată

parodie sau ascuţit sarcasm.

Ironia cade neiertătoare pe obiective, atinse, în aparenţă, la întâmplare, ca într-un joc de popice. Nu este răsturnat numai cel lovit, ci şi altele, ca trase de sfoară, prin suflul loviturii. Astfel, în comentariul naşterii lui Gargantua (cap. al III-lea), argumentarea duratei anormale a unei sarcini (7, 10, 11, 12 luni), dezlănţuind în aparenţă jocul logic al posibilităţilor, nu este altceva decât o parodie a dovezilor aduse prin mărturiile false ale altora, procedeu folosit în scolastica medievală. Aglomerarea acestor mărturii, prin citarea atâtor scriitori clasici – însemnaţi şi mai puţin însemnaţi – este menită să parodieze strădania sofisticată de a da minciunii haina adevărului. De asemenea aglomerarea citatelor livreşti, enumerarea legendelor mitice ne conduc la ideea că nu dezlănţuirea erudită face să strălucească adevărul, ci temeinicia logică şi dovedită a fiecărui argument în parte, în conformitate cu legile naturii. Sub zâmbetul ironic rabelaisian cade zdrobită aceeaşi sofistică sorbonardă. Ironia cu privire la durata sarcinii mai mult de nouă luni, ca şi la naşterea prin ureche, ţinteşte însă mai departe. Sarcasmul atinge aici înseşi afirmaţiile cărţilor fundamentale. Bănuind maliţios că parodierea argumentelor în favoarea naşterilor ciudate nu este destul de elocventă, Rabelais lasă deoparte mărturiile lui Solomon şi ale sfântului Pavel, atacând chiar dogma creştină: „E oare împotriva legilor, a legii, contra noimei, a Sfintei Scripturi? Cât despre mine, eu unul nu găsesc, în această privinţă, nimic potrivnic scris în sfânta Biblie. Dar dacă asta ar fi fost să fie voia Domnului, mai cutezaţi a zice că n-ar fi putut-o plini? Hei, fie-mi iertat, nu vă buimăglisiţi niciodată minţile cu gânduri de acestea zădarnice, căci vă spui, toate sunt cu putinţă la Dumnezeu şi, dacă-ar vrea el, femeile şi-ar face de aici înainte copiii pe ureche”. (Op. cit., rom., p. 47;

fr., p. 28.) Credinţa absolută, în dispreţul legilor naturii, este ironizată într-o sentinţă ştearsă din ediţiile apărute după anul 1542. Ea suna pentru slujitorii credinţei nelimitate în puterea divină: „Credinţa este temeiul lucrurilor neînvederate”. Pusă pe seama sorbonarzilor, sentinţa era a spiritului înaintat, renascentist al lui Rabelais.

Credinţa oarbă este ironizată şi de Ion Oreangă. Ea ar fi limitată de învăţătură, dar povestitorul român absolutizează ironic: „când este vorba de credinţă, ce-ţi mai trebuie învăţătură?” De la acest punct de contact cu marele Rabelais, humuleşteanul mucalit se dezlănţuie lipsit

de pietate, împotriva tipicului religios şi al slujitorilor săi. Persiflarea transpare din interpretarea lumească, rizibilă pe care o dă poporul tipicului religios, până la înjurătura directă, mimată canonic. Unelle injurii sunt dialoguri cântate în cor: „Al dracului să fii cu tot neamul tău, în vecii vecilor, amin!”. Gerilă răspunde fără supărare, continuând pe acelaşi ton: „De asta şi eu mă anin şi mă închin la cinstita faţă a voastră, ca la un codru verde, cu un poloboc de vin şi unul de pelin”. Dialogul cântat la fel ou popii şi dascălii din strană este folosit, adesea, în anecdota populară. Povestitorul pune parodierea icului religios pe seama personajelor sale din Soacra trei nurori (parodierea ceremonialului de înmormântare.

Stan Păţitul (ironizarea puterii sfinţilor), Ivan Turbincă (sarcasmul la adresa morţii, dar şi parodierea puterii lui Dumnezeu şi a Sf. Petru). Imitaţia parodica a binecuvântărilor religioase este memorabilă în Amintiri.

Mai mult învăţător decât diacon, Ion Creangă se alătură, cu un destin analog, scriitorului francez, el însuşi mai mult medic decât monah. Parodist al clerului şi al cinului călugăresc, catolicul Rabelais se întâlneşte cu povestitorul român în persiflarea preoţilor şi a monahilor. Fireşte, şi în această întâlnire există indiscutabile particularităţi.

Cărturar, Rabelais judecă direct, până la pamflet pe clerici şi pe monahi, ca pe o castă inactivă, în raport cu celelalte clase pozitive ale societăţii. Lipsa de utilitate socială, pierderea de timp în rugăciuni zadarnice, în pelerinaje şi trafic de moaşte sunt păcate grele reproşate clerului catolic.

Creangă caricaturizează preoţimea şi pe călugări în funcţie de o singură categorie socială, lanume ţărănimea.

El apreciază, nu ca un cărturar, ci ca iun ţăran, văzând în preot un privilegiat cu câştig uşor, avid de bani şi trai bun. Apare limpede chipul unui asemenea preot în vorbirea lud Moş Vasile, care – aduce feciorului la şcoală, la „fabrica de popi” din Fălticeni, „trei purcei grijiţi gata”. Este portretul preotului prezentat satiric de un ţăran, căruia Creangă i-a împrumutat vorbele şi gândurile. Călugării nu sunt nici ei cruţaţi de verva satirică a humuleşteanului, care-i socoteşte o „adunătură de zamparagii duglişi (leneşi, n.n.) – din toată lumea, cuibăriţi în mănăstiri”, sau calificaţi, la un loc cu preoţii, „boaite făţarnice”. Creangă stăruie asupra ipocriziei călugărilor la adăpostul

căreia se ascunde o viaţă de huzur şi dubioasă moralitate. Despre călugăriţele aprinse de simţuri, povestitorul afirmă că satele din Filioara au devenit „hăţişul căprioarelor cu sprâncene, scăpate din mănăstire”. Bun cunoscător al vieţii călugăreşti, sugerează într-o manieră echivocă realităţi greu imaginabile. Parodiind textul biblic, ironistul adaugă, fals admirativ, că vărăticencele „au ştiut a-i domoli (pe nemţi, n.n.) luându-i cu binişorul şi a-i face să-şi bage săbiile în teacă, spunându-le că cei ce scot sabia, de sabie vor pieri”. Artistul român încearcă o adevărată plăcere povestind asemenea întâmplări şi mai direct, şi mai cu dublu sens. Prins şi el de gustul călugăriei, se închipuia în sutana monahului Ilarie, pornit pe blestemăţii. Desigur, îngăduitoarea bonomie a povestitorului înfăţişează acestea cu umor decameronic, fără indignare. Ironia, ca şi autoironia închipuind un dialog pastoral destramă taina ascetică din mănăstiri.

Creangă nu se gândeşte să propună o mănăstire model Theleme, în care să se ducă o viaţă liberă, condusă de raţiune şi conform naturii, dar în spirit rabelaisian, construieşte câteva personaje. Un popă ca Neculai Oşlobanu nu se sfieşte să tragă „naşteri îndesate” copiilor şi să arunce cu scurtătura după ei, pentru că veniseră prea devreme ou uratul. Ba şi după călugări aruncă pravila cea mare şi un sfeşnic de alamă ca „să-i afurisească”. La supărare nu ştie multe, căci „slujeşte câte trei liturghii pe zi şi pomeneşte la hurtă pe monahi şi ieromonahi, pe stareţi, pe mitropoliţi şi pe soţiile şi copiii lor, de le merge colbul”. Nu se poate ca această afurisenie şi grabă a citaniei din cele sfinte să nu ne aducă aminte de fratele Ioan Zdrelitorul, care era „priceput nevoie mare să dea rasol slujbei, să mântuie liturghiile (tocmai de ce era acuzat şi Oşlobanu, n.n.) şi să dea peste cap priveghiurile”, dar şi mai priceput la înjurături, pe care le rostea cu o voluptate deosebită, fiind vorba de „grijania ei de treabă”, „buruiana sfântului Iaoov”, sângele Domnului sau

„Mnezeăii mă-sii”, pentru a-şi împodobi conversaţia cu

„Flori ritoriceşti ceceroniane”. Popa Buligă al lui Creangă nu are asemenea „flori ritoriceşti”, ca fratele Jean sau ca

„Sfinţia sa Oşlobanu”, dar îşi face apariţia la masa chefliilor catiheţi „tămâiet şi aghesmuit gata des-dimineaţă”. Ca şi fratele Ioan Zdrelitorul, însă, el hmecuvântează soborul de cheflii şi bucatele. Nu spiune anecdote scatologice şi măscări ca abatele catolic, dar azvârle potcapul şi se aruncă în jocul tinerilor „de-i pălălăiau pletele”.

Întocmai ca acelaşi personaj rabelaisian, plin de spirit şi sarcasm, este părintele Isaia Duhu. Călugăr răzvrătit împotriva canoanelor şi împotriva arhiereilor, „mare la inimă, iar de gură şi mai mare”, părintele Duhu trimitea pe toţi la râuşon” 1 caiina să se cureţe de „lepra ignoranţei şi a trândă îngăduinţa la Rabelais pentru monahul său este des mare. Tot atât de mare este îngăduinţa lui Creangr ru Isaia Duhu. După anecdota pipărată ca „pulpele duducuţelor”, fratele Jean îndeamnă la băutură cu străşnicie. Acesta nu ridică însă odată cu paharul atâtea imnuri de slavă băuturii, ulcelelor şi boloboacelor cum ridică Popa Duhu. În „împăcările” cu stareţul Naftanail, începe să o între „irmoase” şi „antifcane” pe glasul al doilea şi al patrulea.

Oşlobanu, Popa Buligă, Isaia Duhu, învăluiţi în simpatia creatorului lor, ne apar caractere întregi, neîntinate de făţărnicie şi minciună. Preoţii şi călugării amintiţi apar ca fraţi buni ai monahului din Gargantua: adevăraţi slujitori de credinţă, nealteraţi de practica nesinceră a canoanelor.

Ideea rabelaisiană este că bisericeştele tipicuri, prin rigiditatea lor, nu pot fi respectate de nimeni pentru că sunt împotriva vieţii, a bucuriei cu oare trebuie să fie trăită vremelnica trecere pe pământ. Figurile lui Creangă construite în modalitatea rabelaisiană nu sunt privite critic de pe poziţii teiste. Dimpotrivă, apreciativ, cu simpatie, conform spiritului nou, înaintat, comun celor doi scriitori. Animaţi de duhul toleranţei, al adevărului în viaţa preoţească şi monahicească, propriu naturii umane, cei doi scriitori pun în aceste personaje ceva din fiinţa lor neconformistă, anticanonică, independentă, atrasă spre forme superioare, lucide ale conştiinţei. În aceste cazuri nu se neagă, ci se afirmă unele trăsături în asentimentul autorului. Nu satira, ci umorul îşi face loc aici; simpatia pentru oameni, pentru prietenii vieţii.

Ironia, parodia şi sarcasmul lui Rabelais nu vizau numai pe călugări şi prelaţi. Impietatea sa mergea mai departe, punând sub semnul îndoielii pe înşişi atotputernicii voinţei divine. Creangă supune şi el ridicoliului fiinţe divine, cum ar fi Dumnezeu şi Sf. Petru. Libertatea sa de cuget atribuie morţii nemulţumite de şotiile lui Ivan vorbe ca acestea: „Nu ştiu ce să mai zic şi despre Dumnezeu, ca să nu greşesc. Pe semne c-a ajuns şi el în mintea copiilor, Doamne iartă-mă, de i-a dat lui Ivan cel nebun atâta putere asupra mea. Bine mi-ar părea să-l văd şi pe Dumnezeu într-o zi, cât e de mare şi puternic, în turbinca lui Ivan; ori de nu, măcar pe Sf. Petrea. Numai atunci mi-ar crede ei

mie”. Imaginea unui Dumnezeu ajuns în mintea copiilor şi înghesuit în turbinca lui Ivan, orice s-ar spune, nu corespunde unei fantezii pătrunse de spaima credinţei şi a respectului în genunchi pentru divinitatea creştină. Prin persiflarea vieţii de dincolo, ridiculari, zarea castei preoţeşti şi monarhiceşti, luarea în derâdere a sfinţilor şi bagatelizarea credinţei însăşi, cei doi povestitori se întâlnesc, oferind peste timp şi spaţiu imaginea a doua spirite înaintate, umaniste, animate de sentimentul libertăţii cugetului şi al dragostei pentru om.

106. Francezul Rabelais şi românul Creangă au fost deopotrivă preocupaţi în opera lor de educaţie şi învăţământ în spiritul nou al vremii lor. Punând faţă în faţă două sisteme educative: al lui Thubal Holofern, metodă de îndobitocire prin învăţarea pe dinafară a textelor religioase, şi al lui Ponocrates, mijloc de înălţare spirituală prin cunoaşterea scrierilor valoroase ale antichităţii, fără să fie uitată educaţia fizică, Rabelais alege pe cel din urmă pentru instruirea lui Gargantua. Chiar şi acesta îşi va sfătui fiul, pe Pantagruel, de a studia istoria şi geografia universală, să înceapă studiul naturii, să deprindă medicina de la greci şi să ştie limbile antichităţii, pentru a deveni perfect „atât înjvirtute, cinste şi vitejie, cât şi în ştiinţa liberală şi cinstită”. Gravitatea la Rabelais nu ţine însă mult. El urcă repede treapta ironiei şi a parodiei, desfătându-se apoi în sarcasm continuu în capitolul al patrusprezecelea şi al cincisprezecelea din Gargantua.

Autorul nu-şi mai suspectează izvoarele, nu mai disimulează vinovăţia sau nevinovăţia, ci sarcastic, atacă marea durată de timp ce se acordă pedantei învăţături şi ia în derâdere pe grămăticii ce făceau tobă de carte pe Gargantua, numindu-i: Vâlvănvânt (Hurtebize), Zaplan (Fasquin), Prisosici (Tropditeulx), Matahală (de Gaulehaul).

Gură de vacă (Jean de Veau), Flecuşteţio (de Billonio)

ş. a. Sarcasmul poreclelor se continuă în rândurile dascălilor. Magistrul Nătângim (Jobelin Bride), de pildă, îl iniţia pe învăţăcelul uriaş în ştiinţa „savantă” a lui Găgăuţio (Huguţio), a lui Habernarde (Hebrard), a lui Maimuţectul (Marmotret) ş.a. Dintr-o asemenea cascadă de „savante” nume nu putea rezulta der o butadă directă:

„După cetania căror se înţelepţi, ajungând atât de copt la minte, că de atunci încoace nici că s-a mai plămădit asemeni gogoaşă gogonată răscoaptă” (op. cit., rom. p., 89, 90;

Poveştile lui Creangă au preluat din folclor tema culv f tivării virtuţilor, partieularizând-o în viaţa personajelor:

j Capra își învață iezii să asculte unul de altul și să nu des chidă străinului și nici să nu uite că „pereții au urechi și fereștile ochi"; moșneagul își sfătuiește fata alungată să fie „supusă și harnică", atrăgându-i atenția că nu va găsi } aiurea „mila părintească". Craiul din Harap Alb își supune fiii la proba bărbăției și a curajului. Netreeerea ei înseamnă lașitate și slăbiciune. Fermecatul prinț din Podă soției sale o usturătoare lecție câespre discreție și răbdare. Din Povestea lui Stan Pățitul se desprinde necredința femeii, căreia, pentru mai multă siguranță, trebuie să i se scoată coasta de drac ș.a.m.d. Și alte virtuți sunt înscrise în rândurile sau printre rândurile operei lui Creangă. Se cer a fi respectate munca, dreptatea, modestia, demnitatea omenească, echitatea socială, toate alcătuind substanța morală și educativă a operei marelui artist român.

Poziția înaintată a povestitorului față de învățătură trebuie s-o căutăm însă în Amintiri, unde găsim puncte de contact cu umanistul Rabelais. Deși cu trei secole mai târziu, Creangă va trebui să scrie mai întâi despre necesitatea științei de carte, care abia începuse să se înfiripeze în capul oamenilor. Acest fenomen la mijlocul veacului trecut era dezbătut din mai multe puncte de vedere. Țăranul împovărat de nevoi, cum era tatăl lui Creangă, vede în carte un drum închis, el necesitând cheltuială greu de suportat și timp ce se cerea folosit mai bine în gospodărie. Știința de carte era ea însăși un mijloc de depășire a condiției sociale, o aspirație spre mai mare cinstire, așa cum o înțelegea mama scriitorului, care-și vrea fiul popă.

Scrisul și cititul erau apreciate ca o necesitate morală, care, pe lângă că te ajută sățâ ții cheltuielile gospodăriei, îți aduce și „oarecare mângâiere", căci aflând necazurile altora, ale tale ți se par „floare la ureche". Important este că „din cărți culegi multă înțelepciune" și mai ales „nu ești așa o vacă de muls pentru fiecare". Uiltima reflexie este un adevăr profund, izvorând dintr-o crudă realitate: cei fără carte erau lesne prostiți de cei ou o brumă de învățătură. Cam astfel gândea David Creangă, care văzuse multe, trăise vremuri grele din timpul zaverei turcilor și se trăgea din vestitul Ciubuc Clopotarul, „omul lui Vodă", și el cu ceva știință de carte.

De o asemenea pledoarie nu avea nevoie Rabelais, altul fiind nivelul sau interesul pentru știința de carte în secolul al XVI-lea în Franța. Dezbaterea nu este lipsită de importanță în analogia noastră, căci îl așază pe Creangă între scriitorii înaintați ai vremii sale, militanți

pentru răspândirea largă a ştiinţei de carte. El trece repede de la necesitatea însuşirii învăţăturii, la modalitatea împlinirii ei. Nostalgic vorbeşte Creangă de „şcoliţa” lui din Humuleşti, înfiinţată de părintele Ioan, unde a întâlnit pe primul său învăţător, neuitatul bădiţa Vasile, sau de şcoala de la Neamţ, unde memorabil va rămâne Popa Duhu. Îşi dă însă repede seama de neajunsul unor asemenea şcoli, unde se practică un învăţământ unilateral, rezumat la ceaslov şi psaltire. Dezacordul cu privire la limitarea acestui învăţământ îl simţim în ironia eu care povestitorul moldovean învăluie pe stareţul Neonil. Acesta sfătuia pe elevii dascăli să se ţină „de ceaslov şi psaltire, căci celelalte învăţături – zicea el – sunt nişte ereticii”. Admiraţia însă era totală ifaţă de popa Duhu, care nu asculta de stareţ şi îi învăţa „şi câte oleacă de aritmetică, de gramatică, de geografie, din toate câte ceva”. Desigur Neonil este departe de Holofern al lui Rabelais, cel ce îndopa capul lui Gargantua cu felurite cărţi religioase din scolastica medievală, dar ideea lărgirii sferei învăţământului, a laicizării lui cu discipline ale ştiinţelor proprii cunoaşterii vieţii este comună celor doi scriitori. Şcoala catihetică sau „fabrica de popi” intră de-a dreptul sub batjocură în opera lud Creangă. Învăţătura se dădea pe:

„Galbeni, stupi, oi, cai, boi şi alte bagateluri de alde aceste prefăcute în parale”, căci „şcoala era numai de mântuială, boii să iasă”. Catihetul, profesorul, adică, rar dădea pe la la şcoală, pentru că „făcea ziua noapte şi noaptea zi jucând stos”, iar elevii se duceau şi mai rar.

Copiilor din târgul moldovean nu 11 se „* ia capul cu cărţi latineşti, ca „Theodolet” (Gâlceava adevăr şi minciună), unde se combăteau fabule mitologice cu

„Adevărul” scripturii sau „Parabolis” (Pildele), pe care Gargantua le învăţa pe dinafară „de la coadă la cap”. Dar catiheţii nu erau mai. puţin nefericiţi. Aceştia „cântau la psaltichie, colea cu ifos: Ison, oligon, petasti / Două chendime, homili, până ce răguşeau ca măgarii; alţii dintr-o răsuflare spuneau cu ochii închişi cele şapte taine din catihisul cel mare. Gâtlan se certa şi prin somn cu urieşul Goliat”. Citatele lui Creangă sunt mai puţin erudite decât ale lui Rabelais. Ele cuprind însă toată bruma de cărţi care circulau în acea vreme prin şcoli, astfel improvizate. Nu numai asemenea cărţi erau spuse însă pe de rost şi pe nerăsuflate.

Printre scrierile ridiculizate şi enumerate în instrucţiunea lui Gargantua se aflau Donatul, o gramatică folosită în şcolile din evul

mediu, şi Despre chipurile de cugetare, o altă gramatică speculativă, comentată de feluriţi „Vâlvăvânt". Despre astfel de cărţi, Erasmus avea aspre cuvinte, spunând că imbecilizează copiii. Peste trei secole, preocupările lui Rabelais se întâlnesc cu cele ale povestitorului român. Este firesc ca în epoci în care înfloreşte o cultură nouă interesul pentru scrierea limbii şi legiferarea ei în sisteme gramaticale să fie stăruitoare.

Nu este surprinzător, atunci, că în Amintiri din copilărie este batjocorită o gramatică, aşa cum era aceea a lui Măcărăscu, care „îţi explică... până ce nu se mai înţelege nimică", cuprinzând „pronume conjunctive de dativ şi acuzativ: „Mi-ţi-i, ni-vi-li, mete-îl-o, ne-ve-i-le, mete-îl-o, ne-ve-i-le, mi-ţi-i, ni-vi-li". Povestitorul român nu se mulţumeşte, ca Rabelais, cu pomenirile gramaticilor într-o suită parodică. Invectiva românească este corozivă, dar şi amară, perorând asupra efectelor produse de o asemenea învăţătură, „cumplit meşteşug de tâmpenie, Doamne fereşte!" Această ameţeală de cap colectivă este particularizată într-o manieră umoristică prin păţania lui Davidică, oare „a murit, sărmanul, înainte de vreme, înecat cu pronumele conjunctive, pieritu-le-ar fi numele să le piară, că au mâncat juvaier de flăcău!" Trăsnea, a cărui întâmplare nu e mai puţin tragică, toropit de definiţia încâlcită a gramaticii şi a părţilor ei, adoarme în cele din urmă pe hat, în frigul unei zile de noiembrie. Desigur, Trăsnea, era „bucher de frunte şi tâmp în felul său", dar avea şi profesori din aceia oare spuneau „luaţi de ici până ici", cum se mari. găseau pnki şcoli la vremea în care scrie Creangă cu săgeata întoarsă spre actualitate. Nu dascălii se află însă în centrul ironiei scriitorului. În lumea pe care o înfăţişează el, controversele se încingeau pe temeiuri mult mai simple, dar esenţiale. În primul rând, pe necesitatea sau lipsa de necesitate a învăţăturii. Unii porneau de la tălmăcirea unui citat din Paremii auzit în biserică: „omul învăţat înţelept va fi, iar pe cel neînvăţat slugă-l va avea", exprimând utilitatea ştiinţei de carte.

Alţii însă nu credeau în binefacerile învăţăturii, cum era

Ştefan a Petrii, tatăl povestitorului, care-şi ironiza feciorul: „Logofete, brânză-n cui, / Lapte acru-n călimări, /

Chiu şi vai prin buzunări". Acelaşi părinte care insuflase şi fiului darul acesta al ironiei mai blânde sau mai aspre spunea mamei, grijuliu de rostul copilului ei, despre şcoala necesară vieţii omului: „Dacă ar fi să iasă toţi învăţaţi, după oum socoţi tu, n-ar mai avea cine să ne tragă

ciubotele”. Se punea mai mare preţ pe inteligenţa nativă, necultivată prin şcoli, pe ingeniozitatea rezultată din însuşirea culturii orale, a experienţei populare, decât pe rodul strădaniei la carte. Aceasta însemna pentru mintea ţăranului, care nu vedea dincolo de coarnele plugugului: pierdere de vreme, stricare de minte, pagubă de bani şi, până la urmă, chiar dezrădăcinare: „Decât codaş la oraş, / Mai bine-n satul tău fruntaş”. Ironizarea strădaniei la carte nu era pornită numai din conservatorismul ţărănesc al lui Ştefan a Petri. Fiul avea în mare cinste pe cei care nu se omorau cu învăţătura şi se ţineau de alte, drăcănii”, ca Mirăuţă din Grumăzeşti. Ba, şi el însuşi se slăvea pentru lipsa de osteneală.

Ironia până la sarcasm şi apostrofa până la invectivă ating pe cei care, deşi îşi pun mintea ou învăţătura, n-o pot birui în toată încâlceala şi buchea ei. Învăţând gramatica, Trăsnea se îmbolnăvea de fiorii ei, apucându-l „un fel de leşin de la inimă, amestecat cu întinsori...” A – l însă, colegul lui mai înţelept nu-l iartă şi-i spun a dreptul: „Sărace, sărace! Nu eşti nici de zama decât aşa, mai bine te făcea mă-ta un mânz şi te lupii”. Remarcabilă şi cu totul modernă ni se pare ideea prezentă în opera povestitorului român că învăţătura de carte este farul luminos al unei conştiinţe sociale care relevă omului simplu existenţa unor legi aspre şi asupritoare. Numai învăţarea slovei te poate feri de excesele şi abuzivele lor aplicaţii. Această idee stă cu cinste alături de aceea a edificării morale a omului. Înţelepciunea culeasă din cărţi te pregăteşte pentru întâmpinarea mai senină a nenorocirilor survenite din jocul destinului sau din răutatea oamenilor. Marile calamităţi şi tragicele întâmplări din viaţă micşorează până la neînsemnate propriile mizerii. Dublul aspect în finalitatea învăţăturii reduce până la obscur faptul că printre altele, ea poate duce şi la un oarecare rang în societate. O anumită poziţie în! îndul lumii cultivate trebuie să fie acordată de modestie, cumpătare şi mai ales neuitarea îndatoririlor cetăţeneşti. Privilegiile create de ridicarea deasupra neştiinţei sunt persiflate cu sarcasm de cei doi mari povestitori.

Calul de bătaie în opera lui Creangă şi Rabelais este o meteahnă primitivă a învăţăturii, memorizarea mecanică şi aglomerată. Însuşirea fără înţelegere devine de-a dreptul tragică (căci tragicul presupune pieirea unei valori, în cazul nostru, valoarea vizată fiind intelectul uman), dar şi comică. Degradarea fiziologică şi degenerescenţa morală a ceea ce trebuie să fie omul dă naştere nu numai unor forme umane

colosal ridicole, dandeclanşează şi caricaturizarea unor dăunătoare metode instrucţionale. Ambii scriitori atacă pedantismul şi îmbâcsirea în predarea învăţăturii. Rabelais satirizează hazliu o retorică pretenţioasă şi decrepită; Creangă satirizează şi el grotesc şi burlesc asemenea încâlcite şi dezlânate formulări ale grămăticilor vremii. Teoretizarea pseudosavantă într-un limbaj desuet şi definiţia scolastică, departe de adevărul unei gândiri logice, clare şi simple sunt aruncate într-un ocean de ridicol de către modestul, dar ilustrul învăţător Creangă.

O precizare se impune. Comentatorii au fost derutaţi adesea de unele accente amare la adresa învăţării de carte din opera humuleşteanului. Ironia mânuită de Ştefan a

Petrii şi autoironia administrată de autor învăţăturii trebuie înţelese strict referenţial, în sensul acelei învăţături la care el face aluzie. Ca şi personajele lui Rabelais, cele ale lui Creangă îşi exercită euforia satirică nu împotriva ridicării demnităţii umane prin învăţătură, ci împotriva studiului steril, fără conţinut, a modalităţilor de instrucţie neadecvate şi, prin asta, inutile, frecvente în şcoala timpului. Ambii scriitori atribuie astfel instrucţiei şi educaţiei, bine făcute şi bine înţelese, un rol formativ. Ei denunţă, în primul rând, unilateralitatea unui învăţământ religios, dogmatic, care nu mai era suficient în formarea unui om întreg şi armonios într-o epocă de renaştere morală şi spirituală. Educaţia se impune să fie mai complexă, formând un om după aspiraţiile umaniste, potrivit ştiinţelor naturii şi a unei ridicate conştiinţe morale şi sociale.

În epoca rabelaisiană, ca şi în cea a lui Creangă, îşi face loc un spirit liber, independent faţă de forţele obscure, neînţelese, care-l încătuşau. Această eliberare trebuia s-o realizeze stadiul practic al ştiinţelor: matematica, geografia, astronomia, filosofia, filologia clasică, îndreptat spre marele rezervor al întrebărilor interzise. Este zdruncinat eşafodul credinţei oarbe, fără dileme, minţile şi sufletele fiind îndreptate de astă dată spre natură şi umanitate. În acest crez renascentist Creangă şi Rabelais sunt înfrăţiţi pentru eternitate.

Ironia celor doi scriitori nu este totdeauna confluentă.

Ei nu se întâlnesc tot timpul pe aceleaşi obiective. Ar fi şi hazardat să credem aceasta. Două spirite care se înrudesc peste timp sunt totuşi ancorate în momente istorice diferite, despărţindu-se îndată ce vor fi solicitate de probleme specifice.

107. Ironia lui Creangă, angajată pe mai multe piste decât aceea a lui Rabelais, este mai puţin sarcastică, prezentând o acuitate mai mult morală, pilduitoare. Parodia sa pe motive religioase, spre exemplu, nu va atinge niciodată temeiurile credinţei decât cu aripa uşoară a glumei omului hâtru din popor. Fantezia sa de moralist nu va depăşi marginile unei aspiraţii sincere şi simple a bunului-simţ. Nu vom întâlni peroraţii stranii pe claviaturi etice ca la Rabelais… La autorul român va exista întotdeauna tendinţa revenirii cuminţi la matca populară, fără limbaj frust, divagaţii sceptice sau abracadabrante panurgisme. Ca orice umorist, el întoarce adesea către sine săgeţi care ating uşor, fără să rănească. Mai mult decât marele său înaintaş, simte nevoia să vorbească despre sine cu interlocutorul imaginar, prezent în povestirea sa.

Mimând eposul populai –, povestitorul român se amestecă la sfârşitul de basm, întocmai ca rapsodul oral şi anonim.

Capra cu trei iezi se încheie într-o suită de asemenea afirmaţii ale prezenţei naratorului, ultima fiind: „şi unde n-am mai încălecat şi pe o căpşună şi v-am spus, oameni buni, o mare şi gogonată minciună”. În feericul sfârşit al basmului Harap Alb se aşază şi el printre invitaţi cu o amară ironie versificată la adresa sărăciei lui: „Şi-au mai fost poftiţi încă: Crai, crăiese şi-mpăraţi, / Oameni în seamă băgaţi / Şi-un păcat de povestariu / Fără bani în buzunariu”. O asemenea amară ironie la adresa sărăciei sale nu este singura în opera lui Oreangă. Dacă vom lăsa la o parte autoironiile din Amintiri, unde afirmă că-şi ţinea cuvântul „de joi până mai apoi”, că „prin somn nu cerea de mâmcane…” şi că „atunci când cineva îl lua cu răul, puţină treabă făcea cu el, iar când îl lua cu binişorul, nici atâta”, atenţia este reţinută de o autoironie generată de un bilanţ al neîmpliniţilor, prilej mai mult de amărăciune, acoperită uşor de o undă de veselie: „Ia, am fost şi eu în lumea asta un boţ cu ochi, o bucată de humă însufleţită din Humuleşti, care nici frumos până la douăzeci de ani, nici cuminte până la treizeci şi nici bogat până la patruzeci nu m-am făcut. Dar şi sărac aşa ca în anul acesta, ca în anul trecut şi ca de când sunt, niciodată n-am fost”. Tonalitatea aceasta binevoitoare, lirică într-un fel, amestecată cu melancolie şi amărăciune, este specifică scriitorului nostru.

Spre deosebire de Rabelais, la autorul român întâlnim multe intenţii aluzive. „Povestitorul” spune, parcă la o şezătoare: „acum a făcut nunta şi cumetria totodată, cum nu s-a mai pomenit şi nici cred

că s-a mai pomeni una ca asta undeva...” Ultimul cuvânt şi punctele pot fi înlocuite uşor cu satul unde basmul este ascultat. Într-o asemenea situaţie transparentă, improvizată pe fapte recente, prezente în mintea ascultătorilor, râsetele izbucnesc pe înfundate. Creangă nu ironizează femeile, de pildă, cu citate din toţi clasicii latini şi greci, ca marele scriitor francez, dar aceasta nu însemnă că ele sunt uitate în aluziile sale. Stan Păţitul, îngrijorat, ca Panurge (în cartea a treia), nu se însoară. Motivul lui nu este decât unul singur: „nu cumva să-mi ieu pe dracul după cap, să-l aduc ou lăutari în casă şi pe urmă să nu-l pot scoate nici cu o mie de popi”. Diavolul de Chirică se laudă că le cunoaşte foarte bine: „căci eu şed călare în inima lor”. Şi astfel, cu ajutorul metaforelor de sorginte populară, una nu-i „dintre cele cu crucea în sân”, iar alta „a înălbit odată numai într-o singură noapte pe moşu-meu în fântână”, de nici nu se poate spune cum.

Iată dar, cum ironia lui Creangă lasă drumurile mari, bătute parcă, împreună cu mai marele Rabelais, şi apucă pe cărări înguste, în sectoare mai puţin adânci, unde persiflarea blândă se învecinează cu gluma şi aluzia comică, mai puţin usturătoare, însoţită de zâmbete înrămate în voie bună.

108. Comicul grotesc, burlesc, ironia şi sarcasmul au o intenţionalitate satirică, în sensul că neagă aspectele reprobabile din obiect, cu mai multă sau mai puţină maliţiozitate. Modalităţile amintite au şi o intenţionalitate umoristică, în sensul criticii uşoare, vizând unele aspecte neesenţiale, care mai mult confirmă decât infirmă însuşirile fundamentale ale obiectului. Există însă la cei doi mari povestitori, Rabelais şi Creangă, o abilitate comică, pe care am încerca s-o particularizăm, ca fiind fără intenţionalitate satirică şi chiar neatinsă de critică. Ar fi vorba de modalitatea comică bufă, fără altă finalitate decât de a produce râsul. Formele des întâlnite ale acestei modalităţi sunt: anecdota, gluma şi spiritul, în care sunt turnate întâmplări hazlii, punând în mişcare mimică, gest, cuvinte bine alese, concentrate în expresii ornate de isteţimea gândului şi îndrăzneala asociaţiilor. Doza de gratuitate a acestor forme de producere a râsului a făcut pe comentatorii serioşi ai comicului satiric, mai ales, să le socotească inferioare. Această concepţie nu ţine seama de faptul că şi comicul fără funcţie socială sau morală, critică sau satirică este propriu omului. Acest mod de a produce râsul are, în primul rând, o funcţie utilă relaxării şi conservării vitalităţii omului. Omul râde de multe ori

de cineva sau de ceva, cu un profit moral, fructificând învăţăminte sau reflexii pentru comportamentul său social. Tot de atâtea ori simte, însă, nevoia să râdă cu cineva sau să-şi petreacă timpul râzând gratuit, convenabil numai pentru vitalitatea sa, pentru sănătatea sa spirituală. Cine are această disponibilitate fericită este dotat cu candoare, sinceritate, dezinteresare, nealterată de vicii morale şi sociale, neîmbolnăvită de marasm, ambiţii vindicative, orgoliu nefondat şi neagră invidie. Râsul copilului la bufonadele clovnului de circ nu poate fi condamnat, iar hazul pe care-l gustă el nu merită dispreţ pentru că nu are semnificaţii morale sau sociale. Ar fi de dorit, mereu mai viu, mai actual, mai proaspăt, mai plin de spirit acest comic, pentru a asigura relaxarea, destinderea şi, prin aceasta: revitalizarea fiinţei noastre întregi, aşa cum reuşeşte ozonul muntelui sau apa mării. Despre nobila origine a râsului şi despre terapeutica lui însuşi Rabelais ne vorbeşte în cuvântul său către cititori, preluând părerea lui Aristotel că „râsul este însuşire omenească”.

Clădit pe versul lui Horaţiu: „Fecundi calices quem non fecere disertum?” (pe cine nu-l face o cupă plină vorbăreţ?), capitolul al V-lea din Gargantua este plin şi el de glume cu privire la băutură şi beţie. Din exclamaţii ca:

„Of, pârdalnică băutură, duce-te-ai pe vinu' sâmbetei”, adaptând câte o expresie populară, sau parafrazări de proverbe: „butea mică răstoarnă butea mare”, se abordează cu naivitate parodică întrebări „filosofice”: „Ce a fost întâi, setea ori beţia?” Se răspunde cu o glumă că au fost şi una şi alta. Se întreabă apoi: „Ce deosebire este între o carafă şi o ploscă?”, şi răspunsul este o glumă licenţioasă. Jocul, preluare adecvată a comicului din medievalul:

„Jucă Monachorum”, continuă cu false paradoxuri, ca: „Pe vremuri obişnuiam să beau tot; acum nu mai las nimic”, sau sentenţioase calambururi, pline de haz ca: „Geaba-l degustă cine nu-l gustă”, precum şi cu versuri construite onomatopeic: „Gil, Guillot, coglie-coglic! în ulcea mai e un pic” (în traducerea acestor expresii, consemnăm că un mare rol creator îl are interpretarea tălmăcitorului, Roraulus Vulpescu). Întregul capitol este o cascadă de umor pe tema vinului şi a beţiei. Asociaţiile mânuite cu inteligenţă dau naştere la glume care n-au alt scop decât să înveselească mesenii. Aşa se nasc dialoguri absurde, privitoare la felurite nedumeriri, la false probleme ridicate de cei înviorați de vin, masă bogată şi conversaţie liberă.

Explicaţii fanteziste şi libertine se dau pentru mintea necoaptă a unui infirmier mănăstiresc, perorându-se pe seama unui piept roşu, necopt, de clapon. Pornindu-se de la pulpa de

„Şoşoi” (iepure), se stabilesc „cauzele” pentru care pulpele duducuţelor sunt răcoroase, iar de la secreţia nasului de beţiv se ajunge la hazlia explicaţie a nasului mare, crescut între sânii moi ai doicilor. Turnura comică şi parafrazarea zicerilor şi a proverbelor populare, parodierea întrebărilor filosofice, falsele paradoxuri, calambururile sentenţioase, asociaţiile îndepărtate şi neaşteptate nu sunt singurele procedee cu care Rabelais realizează glume bune sau fără pretenţii, de gust îndoielnic, nu de puţine ori.

109. Un izvor nesecat al râsului rabelaisian îl constituie etimologiile fanteziste. Gargantua şi-ar fi căpătat numele după primele cuvinte rostite de tatăl său: „Que tu as?”, când şi-a auzit fiul că spune din tot gâtlejul: „Bea, bee! a bea! Aş bea!”, îndată ce a văzut lumina zilei. Obiceiul acesta l-ar fi păstrat, pentru că atât de mult se obişnuise cu băutura, încât numai atunci tăcea, când auzea clinchetul cănilor şi clondirelor. Numele lui Pantagruel ar deriva – modificând puţin legenda medievală a diavolului care toarnă sare în gâtlejul beţivilor – din Panta (tot, întreg) şi gruel (însetatul). Argumentarea acestei etimologii se bazează şi pe ciudata modalitate grotescă în care s-a născut gigantul (plin de păr ca un urs). Nu mai puţin fanteziste sunt etimologiile inventate cu privire la Paris. Numele acestuia ar veni de la „apa-ris”, referindu-se la isprava lui Gargantua, cu prilejul sosirii sale acolo. „Lutetia” ar însemna „Bălana”, nume sugerat de pielea albă a cucoanelor din partea locului.

Un alt procedeu pentru a realiza hazul este şi „anticlimaxul comic”, un fel de bruscă schimbare de tonalitate de la grav spre comic. Cu cât prima tonalitate se prelungeşte mai mult şi a doua este mai bruscă, explozia de râs este mai puternică. Tensiunea maximă, rezolvată lamentabil, este valabilă şi pentru teoria kantiană sau bergsoniană a umorului: „tension-detente”. Partea gravă, (tensiunea, se degradează sau se bagatelizează, cum este cazul în „Oraţiunea lui Gallet către Picrocol”. Aici, solul duce cuvântul solemn, mustrător, moralizator, pe soclul principial al stăpânului său umanist, pentru ca în ultima propoziţie, conţinând sublima condiţie de pace, Gallet, fără să schimbe tonul grav, să ceară ostateci cu nume care de care mai caraghioase: ducii „de Roatanmorii” (Tournemoule), „die-Buoagioasa”,

„Curaijos” (Basdefesses) şi „de Rămăşiţei”.

(Menuail), dimpreună cu principele „de Scarpinatura”.

(Gratelles) şi vicontele „de Padukerniţa” (Morpiaille). Lista aceasta de porecle, cu care se încheie serioara misiune de ambasador al păcii, chiar dacă nu zdruncină valabilitatea argumentelor din prima parte, eficacitatea diplomatică a cuvântării este zădărnicită. Este sigur că acest anticlimax, pe lângă voioşia trezită de nestăpânitele şi neaşteptatele porecle, măreşte explozia de râs din finalul „filipicei”.

lui Gallet. Aceeaşi predispoziţie spre glumă neaşteptată se vădeşte şi în capitolul al treizeci şi şaptelea. Deşi nu se poate spune că în prima parte a acestui capitol predomină seriozitatea, totuşi, după enumerarea minuţioasă a tuturor bucatelor ce se serveau la masa lui Grandgousier, din sute de feluri vânătoreşti, stârnind mirarea şi „domniţa poftă”.

Rabelais schimbă brusc intenţionalitatea uşor comică a enumerării în bufonadă, (înşirând numele bucătarilor după specialitatea lor culinară: „Fripesaulce” (Soarbezeamă).

Hoschepot (Rasol), Pilleverjus (Chisăliţă). Tot acestei modalităţi, datorăm pe o arie mai limitată păţania monahului

(cap. al XLII-lea), care sfătuieşte şi îndeamnă la luptă pe ostaşii săi ca un adevărat general, dar căruia deodată i se agaţă viziera căştii într-un copac, rămânând spânzurat în poziţia cea mai caraghioasă. Calul scapă de sub el, iar spânzuratul începe să strige ajutor, „protestând că asta-i trădare”.

110. Rabelais era preocupat în cea mai mare măsură de efectul comic scontat asupra cititorului. Aceasta se întrevede mai ales în faptul că finalul părţilor sau al capitolelor au încărcătură umoristică. Ea nu este doar rocadă comică pentru încheieri voioase, ci şi o uvertură pentru capitolele următoare. De obicei, finalurile se construiesc pe imprecaţii comice la adresa cititorului sau pe autoironii. Ele conţin mai totdeauna o glumă, licenţioasă sau echivocă. Marele scriitor francez este ispitit de ciocnirea sunetelor în calambur, asocieri neaşteptate de motive întoarse în pleonasme, false paradoxuri sau spirituale jocuri de cuvinte. Capitolul al V-lea se încheie, de pildă, cu jocul de cuvinte construit pe asocierea dintre „trasul la măsea” şi „măsălariţă”, iarbă de leac; capitolul al VI-lea, cu o adresă ancorată pe închipuita îndoială a cititorului, clădită pe asocierea dintre „capul” de carte şi propriul său cap; la sfârşitul capitolului al IX-lea, cu o metaforă glumeaţă, capul este

numit „le moulle de bonnet” (tiparul scufiei); capitolul al XII-lea sfârşeşte şi el ou o comparaţie glumeaţă pe seama oaspeţilor lui Grandgousier păcăliţi de Gargantua (fericită echivalenţă a traducătorului R. Vulpesou): „se porniră toţi pe râs ca un cârd de curci”; capitolul al XXXIV-lea se termină într-o vervă fără saţ, prilejuită, în joacă, de clopoţirea unui singur cuvânt în toate funcţiile posibile. Când acest cuvânt este „dracul”, este u – şor de înţeles câte efecte comice se pot asocia într-o logoree bogat inventivă, ca a lui Rabelais! Cu toată repetiţia obsedantă a cuvânttului, tirada glumeaţă are totuşi înlănţuire logică.

111. Bufoneriile rabelaisiene nu se opresc însă, totdeauna, la nivelul uşor şi uşuratic. Glumele sale se sublimează adesea în vorbe de duh sau expresii spirituale pe care le vom întâlni mai târziu, nu la fel, dar asemănătoare ca procedeu, în aforismele comice ale bufonilor shakespearieni. Rabelais scrie astfel despre: „miculx entrer en vin” (liturghia vinului), închipuind şi concentrând ritualul cu care se îndeletnicesc băutorii destoinici de vin, mai ales după „cucernica sără tură”, cerând cu insistenţă „A la cardinalle” („cardinaliseşte-mă c-un rubiniu”). Despre Gargamela, care-i gata să nască – spunea că în curând: „cu’en brief elle feroit piedz neufz” („o să-i iasă unghii noi”), iar

Gargantua îşi petrece copilăria într-o „sublimă” activitate, prezentată cu umor prin repetarea aceloraşi cuvinte, schimbându-li-se doar ordinea: bând, mâncând şi dormind.

Gagurile spirituale se formează adesea din false paradoxuri, aşa cum le debitează magistrul Tubal: „Que ce n’est tout l’advantaige de courir bien toust, mais bien de partir de bonne heure” („Că nu e totul să alergi de dimineaţă, ci s-o iei din loc din vreme”). Alteori, râsul rezultă din paradoxuri, expresii pe dos sau anapoda, împotriva legii, a simţului comun: „Lever matin n’est poinct bon heur /

Boir matin est le meilleur” („Seulatul în zori nu-i sănătos, /Băutu-n zori e cu folos”). Şi unele şi altele se termină în sentinţe glumeţe, cum este aceasta întoarsă pe spuza beţivilor, că pe lume sunt: „mai mulţi beţivănari bătrâni decât doftori în etate”. Calamburul este folosit şi ei pentru sentinţe comice, tot pe seama straşnicilor băutori: „Niciodată un om de viţă n-a urât viţa”. Peroraţia spirituală la

Rabelais atinge uneori adevărate înălţimi aforistice: „Întâmplările norocite nu trebuie niciodată împinse până la fine şi se cuvine ca toţi cavalerii să se plece cu smerenie în faţa norocului, fără

a-l sâcâi au a-l prea supăra” (op. cit., rom., p. 191; Jr. p. 125). Smerita cugetare se învecinează cu metafora spirituală: „fortuna are un moţ de păr numai în frunte: când a trecut, zadarnic mai cerci s-o tragi înapoi e pleşuvă la ceafă şi în veci nu se mai întoarce” (op.

cât., rom., p. 193; fr” p. 130). Nu lipsesc nici aforismele parafrazate spiritual, cum este acesta împotriva habotnioiei: „rugăciunile sunt sub oameni, iar nu oamenii sub rugăciuni”. Marele scriitor trece cu uşurinţă de la gluma nevinovată sau cea licenţioasă la calambur şi repetiţie comică, până la aforismul spiritual. În modul cel mai natural

Rabelais foloseşte o gamă întreagă de mijloace pentru a produce râsul nestăpânit sau numai zâmbetul discret.

112. Acea stă traiectorie o putem urmări şi la Creangă, fără să fim preocupaţi rigid de stricta identitate de procedee care ne-ar putea duce la forţarea notei comparatiste, privind structura artistică a celor două personalităţi. Mânuirea glumei pe portative deosebite, unul de roman şi altul de basm şi amintiri, nu ne poate însă împiedica să constatăm, în ansamblu, unele întâlniri amicale în universul lor bufon. Explicaţiile, de pildă, pe care le încearcă Ion

Creangă, punând cititorul în faţa unor lucruri de neexplicat, solicită imaginaţia acestuia, începând de la acele inocente „nu ştiu cum” şi „nu ştiu ce”, pe toate treptele fantasticului, până la cel mai înalt grad al absurdului. Pe Dănilă Prepeleac, dacă-l ajunge descântecul dracului şi-i crapă un ochi, aceasta i se întâmplă numai pentru că l-a ajuns „blestemul gâştelor văduvite”, aluzie la faptul că a dat frumuseţe de gânsac pe o pungă goală. Babei din Povestea porcului i-aduce moşul, drept fecior, un purceluş „ogârjit, răpănos, răpciugos”, numai pentru că pronia „poate, ori

Dumnezeu ori dracu’ i-a dat negreşit în gând ieri noapte rina ca asta”, Oiocârlianul din aceeaşi poveste, ştie unde se află mănăstirea de tămâie pentru că „doar acolo m-a purtat dorul, de mi-am frânt piciorul”. Întrebările neliniştite pe care şi le pune scriitorul, chiar când apasă pe claviatura fantastică, se soldează cu răspunsuri pe tema unei lucide şi hazlii morale practice. Răspunsurile sunt, cum se spune, în dodii. La baza lor stă o înţelepciune milenară şi reprezintă o experienţă practică deosebit de concentrată.

Astfel, Chirică – dracul slujitor – explică lui Stan Păţitul, care n-ar şti, parcă, pe ce mâini se găseşte: „Apăi dă, stăpâne, în ziua de azi,

dacă nu-i fi şi cu dracii oleacă, apoi cică te fură sfinţii, şi iar nu-i bine”. Calul năzdrăvan îl linişteşte filosofic şi lucid pe Harap Alb: „Capul de-ar fi sănătos că belele curg gârlă”. Tot el îl ia în râs şi atunci când caută explicaţii pentru necazurile lui, undeva în nişte păcate strămoşeşti neispăşite, căci „părinţii mănâncă aguridă şi fiilor li se strepezesc dinţii”. Într-un basm cu draci, sfinţi, moarte, viaţă, un boier vrea să-şi explice cum de a putut Ivan Turbincă să-i cureţe casa de diavoli, căci el dăduse sărindare pe la toate bisericile. Nedumerirea, desigur nu se poate înlătura cu argumente, doar gluma poate fi răspunsul: „se vede că până acum le-a fost şi lor veleatul.

Cu Ivan şi-a găsit popa”. Odată epuizate motivările fanteziste şi pseuclo înţelepte, povestitorul nostru apelează la miraculos, tot cu zâmbetul pe buze. Ivan nu putea să se trezească la poarta raiului decât cu ajutorul Sfântului Neculai, „scoţând o iconiţă din sân şi sărutând-o pe dos şi pe faţă”. În planul real, explicaţia nu mai este căutată, ci este ignorată pur şi simplu, ocolită cu candoare. Şcolarii din Humuleşti au încălecat pe „calul bălan, nu pentru necinstirea ceasloavelor”, ci pentru „durerile cuvioaselor muşte şi ale cuvioşilor bondari care din pricina noastră au pătimit”.

113. De la întorsătura fantastică, de la încrucişarea planurilor miraculoase cu cele reale, de la candida uimire în faţa adevăratelor cauze, până la abordarea glumei în forme absurde este numai un pas. În prima escală din călătoria spre Divina Butelie, la Medometi, Epistemon cumpără o pânză ciudată pe care erau „zugrăvite” cugetările lui Platon şi atomii lui Epicur, iar Rizetom a ales una care înfăţişa, nici mai mult, nici mai puţin, decât „ecoul în carne şi oase”. În spiritul vremii noastre, s-ar putea obiecta că tablourile nu ar păcătui prin absurd, ci că nu ar fi construite figurativ. Aceasta nu înseamnă însă că ideile sunt mai puţin abstracte şi că Rabelais ar fi un precursor al abstracţionismului plastic sau al simbolismului.

El este aici un comediant absurd. Vrea să transpună în materie plastică nişte noţiuni lipsite de materialitate. Este la fel cu clovnul de circ care strânge cuvinte sonore, vrea să le înghită sub formă de drajeuri perlate în diferite culori, dar ele se topesc de căldura mâinii.

Tot atât de absurde sunt şi cumpărăturile pe care vrea să le facă Mirăuţă din Grumăzeştii; „care umbla trela-lela în puterea iernii pe la tarabele jidoveşti, întrebând: ba teacă de cosor, ba căpestre de pureci, ba cuie de la corabia lui Noe, ba fragi şi căpşune pentru cineva care a

pornit într-adaos”. Desigur, râsul nu rezultă din absurdul izolat. El este amplificat de tonul şi mimica şolticului Mirăuţă (rudă structurală cu Creangă), condiţionat de vreme, de locul şi reacţiile negustorilor de la care se pretindeau asemenea mărfuri. Absurdul glumei apare chiar într-o atmosferă grea, contrastând cu ea. Calul îi spune lui Harap

Alb, când acesta este apăsat de noua pretenţie a spinului, că a primit poate „poruncă să jupuiască piatra morii şi să aducă pielea la împărăţie”.

Nu vom găsi la Creangă parodierea întrebărilor filosofice. Proverbele sunt adesea ironii şi parodii concentrate.

Funcţia lor comică rezultă din adaptarea înţelesului paremiologic la ideea care trebuie să fie ilustrată. „Vorba ceea”.

nu este numai un mijloc de referinţă, ci şi o potrivire a ideii noi cu înţelesul cuprins de mult în tradiţia şi înţelepciunea folclorică. Aşa cum sunt folosite de el, proverbele se reîntorc în folclor, sunt preluate de circulaţia orală şi izbucnesc în schema altor poveşti populare. Nu vom întâlni la Creangă acele etimologii fanteziste, izvoare de râs la Rabelais. Lipsesc poate şi acele calambururi, cascade sentenţioase, în oare se mişcă şi se oioonese idei, vorbe şi sunete.

114. Câteva jocuri sonore şi prozodice întâlnim însă şi la Creangă. În Harap Alb cuvintele sunt deseori potrivite în rime perfecte, dar ritmul lor intern este determinat de jocul lor căutat. Unul din personajele fantastice este astfel prezentat: „Gehilă, frate cu Orbilă, văr primare cu

Chiorâlă, nepot de soră lui Pândită, din sat de la Chitilă, peste drum de Nimerilă, ori din târg de la să-leaţi, megieş cu Căutaţi şi de urmă nu-i mai daţi”. Jucăuşul portret se termină tot într-un clinchet, căci Ochilă „parcă-d un boţ-chilimboţ boţit, în frunte cu un ochi, numai să nu fie de diochi” şi se uită şi „închiorchioşat”. Cu întâlnirea luxuriantă a consoanelor, povestitorul se delectează în selecţionarea cuvintelor din blestem sau înjurătură: „mangosiţilor”, „farafasiţilor”, în care invectiva devine comic îngroşată. Ciocnirile hazlii din interiorul cuvintelor devin amuzament lingvistic: berbantlâcuri, crancalâcuri, ciapcâni, budihacea, calamandros, pâclişit, cărpănos, întâlniş, feliuşag ş.a. Excitaţia euforică se contaminează în lanţ, prin obsesia unui singur cuvânt predicalizat: „şopârcai cu cine şopârcai, dar cu Ivan nu şopârcai”. Astfel ceartă Turbincă moartea, înghesuind-o muscăleşte în traista lui. Hazul rezultă aici nu numai din ciocnirea sunetelor în

acelaşi cuvânt sau din repetarea onomatopeică a acestuia, dar şi din adaptarea structurii lui româneşti la morfologia unei limbi străine. Procesul se întâmplă şi invers, prin adaptarea cuvintelor străine la morfologia românească. „Paşol na turbinca" n-are nevoie de nicio traducere pentru a fi înţeleasă întocmai ca o expresie românească.

115. De la repetiţii de sunete şi cuvinte, Creangă ştie să stârnească râsul prin tautologii, false sau reale prin demonstraţie. Porcul, feciorul babei şi al moşneagului, îşi încurajează astfel mama adoptivă.: „Nu te îngriji, mămucă, de feliu, că trăind şi nemurind ai să vezi. cine sunt eu". Râsul izvorăşte aici nu numai din faptul că un pumn de fiinţă vie îşi îngăduie să încurajeze astfel o bătrână trecută prin toate suferinţele vieţii, dar şi din folosirea cu intenţie umoristică a doua cuvinte pentru ideea de viaţă, din care unul ar fi de prisos. „Trăind" şi „nemurind" pentru aceeaşi noţiune, dacă ar fi spus fără intenţie umoristică n-ar fi deloc tautologie. În fabulaţia folclorică este posibil să trăieşti şi după ce-ai murit o dată. Epistemon al lui

Rabelais şi Harap Alb al lui Creangă au mai trăit şi după ce li s-a tăiat capul. Unul a fost înviat de Panurge, iar celălalt de „farmazoana" lui Roş împărat. Vorbele porcului nu sunt prin urmare repetate fără sens. Ele înseamnă a trăi fără întreruperea morţii. Ion Creangă scoate însă haz şi din adevărate tautologii. Plin de jovialitate, de pildă, povestitorul nostru lungeşte vorba, glumind pe socoteala unei tristeţi închipuite, în faţa unor dificultăţi imaginare: „Căci nu vă pară şagă: de la Neamţ până la Iaşi e câtu-i de la

Iaşi până la Neamţ, nici mai mult, nici mai puţin". Aceste false demonstraţii sunt adevărate curse în care cititorul este prins, ca să constate până la urmă că n-a aflat nimic nou şi-l umflă râsul. O zadarnică, dar veselă demonstraţie este şi această tipică păcăleală aritmetică: „una-i una şi două-s mai multe".

116. Ca şi ilustrul său înaintaş, povestitorul român se desfată în paradoxuri glumeţe. Plecând astfel de la zicerea populară „foc de ger era", Creangă creează altele pe aceeaşi temă: „Chiar lemnele de pe foc pocneau de ger" sau

„Focul îngheaţă lângă ţine de arzuliu ce eşti". Alăturarea ironică a termenilor antinomici: foc şi ger, pentru afirmarea noţiunii de îngheţ, are o atât de profundă rezonanţă populară şi este atât de frecvent uzitată, încât devine greu sesizabilă ca procedeu artistic într-un text literar. Ironia subţire din tautologii şi paradoxuri se simte şi în falsele

paradoxuri, unde, de regulă, a doua parte a construcţiei nu potenţează, ci anulează prima parte. Asemenea expresii contrariante sunt frecvente şi mult gustate. Astfel Gerilă

„Se întindea de căldură, de-i treceau genunchele de gură”.

O asemenea poziţie se adoptă din pricina frigului, nu de căldură. Gerilă, hâtru ca povestitorul, spune despre Roş împărat: „cât e de primitor şi darnic la spatele altora!”

Desigur, o asemenea dărnicie nu este dorită de nimeni.

Tot acesta face împăratului urarea „de nu i-ar mai muri mulţi înainte”, remarcabilă expresie prin concentrare şi final comic: „Să trăiască trei zile cu cea de alaltăieri”. Efectuarea rapidă a socotelii produce explozia râsului. Aceste false paradoxuri încărcate cu ironie când mai dulce, când mai crudă îşi au originea în acele jocuri contradictorii simple (dar nu simpliste) din vorba ţăranului, ilustrând deosebită vioiciune de spirit. Alteori, expresiile antinomice se prezintă în suită, datorându-se exuberanţei verbale, pornită la rândul ei dintr-o euforie a suacesului, a triumfului în acţiune. Astfel, neastâmpărul şi isteţimea norei care a stricat rânduiala în casa soacrei sunt adaptate şi concentrate artistic: „Hai, fetelor, tăceţi, gura vă meargă, că nu-i bună pacea şi mi-e dragă gâlceava”. Răspunsul nu poate fi decât vesel, la îndemnurile ei, mai ales că nu se produce între propoziţiile întretăiate. Asemenea glume reuşesc mai mult prin rapidă zăcere, în monolog, decât prin scenă, dialog. Uneori, par candide, dar în economia de vorbe, adesea devin muşcătoare. Numai în râsul sprinţar al fetelor, rupt parcă din petrecerea de la horă sau de la şezătoare, se poate înjgheba iun joc de întrebări şi răspunsuri ca acesta: „Măi. Ioane, dragi ţi-s fetele?

— Dragi!

— Da’ tu lor?

— Şi ele mie”.

117. Nu se poate vorbi, se pare, de un anticlimax comic între procedeele lui Creangă, de o schimbare bruscă de ton, de la serios la glumă, aşa cum am constatat la Rabelais. Pe traiectul paradoxal sau al falselor construcţii, în interiorul aceluiaşi registru euforic putem vorbi însă de antifraza comică, un fel de „attente frustree”. Înţelegem prin aceasta completarea, răsturnarea în râs nestăpânit a unei propoziţii sau fraze precedente, structurate tot umoristic, printr-o exclamaţie explozivă, printr-o fină aluzie glumeaţă, printr-un blestem sau proverb

potrivit, crescut ca o floare din text. Dracul „hârşâit" şi „stâlcit" de blestemul copiilor lui Prepeleac nu s-a dus oricum, ci „s-a dus pe Urlaţi după ceilalţi". Harap Alb, când nu se mai pricepe pe unde să apuce şi se miră în ce încurcătură a intrat, adaugă comic: „Asta-i mai rău decât poftim la masă";

spânul recunoaşte puterea superioară a lui Harap Alb, dar termină cu constatarea care nu-i aduce compătimire:

„Bine-a zis cine a zis că unde-i cetatea mai tare, acolo bate dracul război mai puternic". Tipic pentru acest procedeu bufon este poate pasajul, tot din Povestea lui Harap

Alb, în care peroraţia lui Ochilă îşi schimbă deodată direcţia şi, printr-un salt, se adresează celor de faţă, cu aerul că-şi continuă descrierea năzdrăvanei sale puteri vizuale:

„Văd nişte guri căscate uitându-se la mine şi nu-mi pot da seama de ce vă miraţi aşa, mira-v-aţi de frumuseţea-vă".

Stilul indirect se schimbă brusc în adresă directă, neaşteptată. Surpriza cititorului o găsim realizată şi în Faţa babei şi fata moşneagului. După ce moşneagul rămâne bogat şi fericit că a scăpat de babă şi cocoşii puteau cânta fericiţi pe stâlpii porţilor, Creangă adaugă cu falsă tristeţe: „Numai atâta că moşneagul a rămas pleşuv şi spetit de mult ce-l nete-zise baba pe cap şi de cercat în spatele lui cu cociorva, dacă-i copt mălaiul". Nici în Amintiri din copilărie nu lipsesc asemenea adaosuri, reflexii sau exclamaţii, care colorează luminos oralitatea povestirii. Smărăndiţa, plină de „incuri", a pufnit în râs, când tatăl său, „părintele

Ion de sub deal", recomanda cu căldură pe sfântul Neculai, dar autorul adaugă: „păcatul ei, sărmana!", pregătind astfel momentul cu bătaia fetei, păţanie ce nu are nimic trist în înfăţişarea ei. Mai semnificativă pentru procedeul arătat este imprecaţia neaşteptată în vorbele Popei Duhu către Oşlobanu, care scăpase „ursul" de mămăligă cu brânză din sân, în plină lecţie de matematică: „iar tu, moglanule de Oşlobene, care te robeşti pântecului şi nu-ţi dai câtuşi de puţină osteneală minţii, te-i face popă, ca tată-tău, când s-or pusnici toţi bivolii din mănăstirea Neamţului". Acelaşi procedeu care caracterizează o morală aşezată, serioasă, se transformă dintr-odată într-o glumă memorabilă.

Cel puţin trei momente din amintirea petrecerii catiheţilor de la Fălticeni se construiesc la fel. Primul, în care seriiitorul spune că

aspiranţii la preoţie jucau după fluierul lui moş Bodrângă: „până asudau podelele şi ne săreau tălpile de la ciubote cu scăfârlie cu tot”. Următorul este cel în care ni se spune că Gâtlan se mulţumise doar cu un sărutat din partea crâşmăriţei, dar umoristul adaugă imediat:

„Mare mângâiere pentru un băiet Străin în ziua de lăsata secului”; al treilea este cel în care autorul descrie minuţios cum îşi puneau „poşte”. După înfăţişarea acestui ritual, el adaugă hâtru: „mai sfânt lucru nici că se poate”. Aceste antifraze comice sunt pregătite uneori cu precauţie şi minuţiozitate; alteori, intervin pe neaşteptate, funcţionalitatea lor fiind aceea de a produce surpriza, explozia încărcată de haz.

Subliniam că Rabelais caută efecte comice şi că multe din capitolele cărţilor sale se termină cu o glumă. O asemenea preocupare există şi la Creangă. Finalul poveştilor este funcţional, fie că desfăşurarea poveştii este pe tot parcursul gravă, fie că integral este încărcată cu umor.

Punguţa cu doi bani se termină ou o notă glumeaţă, care întregeşte portretul cocoşului, care se fălea cu „ciuboţele galbene” şi cu pinteni la călcâie de „părea un irod de cei frumoşi, iar nu un cocoş de făcut borş”. În Povestea lui

Stan Păţitul, plină de peripeţii, în care dracul slujeşte cu credinţă pe om, o nevastă este adulteră ou propriul ei soţ şi o babă devine temelia iadului, finalul este o glumă, expresie a certitudinii sau a superioredulităţii conjugale:

„Dacă îi spunea cumva, cineva câte ceva, de pe undeva, care era cam aşa şi nu aşa, Ipate flutura din cap şi zicea:

Ia păziţi-vă mai bine treaba, şi nu-mi tot spuneţi cai verzi pe pereţi, că eu sunt Stan Păţitul”. Certitudine sau credulitate? Zâmbetui sceptic rezultat din această glumă este greu să rupă firul subţire care le desparte. Asemenea finaluri pline de umor descoperim în Soacra cu trei nurori.

Fata babei şi fata moşneagului ş.a. Ele potenţează atmosfera de voioşie a poveştilor sau anulează gravitatea unor momente şi situaţii.

118. Fineţea bufoneriilor lui Creangă duce firesc spre spiritul de calitate, concentrat aforistic, înrudit cu cel al lui Rabelais. În povestea cu iezii, unde cel mai mic se dovedeşte şi cel mai isteţ, ni se dă şi cugetarea celui mai mare, care nu se arată şi cel mai mintos: „ia de-atunci e rău în lume, de când a ajuns coada să fie cap”. Povestitorul

nu crede în ea pentru că imediat avea să fie dezminţită.

Mezinul a meritat să trăiască pentru că şi-a găsit un mai bun ascunziş şi, pe deasupra, a ştiut să tacă acolo în horn

„Cum tace peştele în borş la foc”, iar ceilalţi şi-au meritat soarta, căci, într-un fel „ce-au căutat pe nas le-a dat”.

Baba din Povestea porcului are o psihologie simplă, lineară, ceea ce n-o împiedică să cugete cu adâncime de spirit:

„Of! boala împăraţilor e ca sănătatea noastră”. Stan Păţitul gândea ca şi Panurge că însurătoarea este: „poznaşă trebuşoară şi gingaşă în multe privinţe”. El recunoştea că

„Până la douăzeci de ani se însoară cineva singur; de la

20 – 25 îl însoară ailţii; de >la 25 – 30 îl însoară o babă, iar de la 30 înainte numa dracul îi vine de hac”. Harap Alb nu era „din butuci”, ştia să-şi aleagă prietenii. Despre ei se poate spune, cu înţelegerea meritelor şi beteşugurilor:

„Tot omul are un dar şi un amar, şi unde prisoseşte darul nu se mai bagă în seamă amarul”. Boierul din Ivan Turbincă, înspăimântat de puterea binefăcătorului, îi urează cu sinceritate şi umor: „călătorie sprâncenată; de rămâneai, îmi erai ca un frate; iară de nu, îmi eşti ca doi”. Toate aceste ilustraţii ailie comicului bufon, de la glumă până la spirit, sunt răspândite cu dărnicie de ambii scriitori în fragmente mediane, în finaluri de propoziţii, în jocuri de cuvinte sau în simple intervertiri de sunete în cuprinsul unui cuvânt. Nu este mai puţin adevărat, însă, că ele aderă fără dificultate la perioadele mari de vervă şi spirit, constituite în forma largă a monologului şi a dialogului. În asemenea ocazii sau pretexte se manifestă în plină libertate improvizaţiile fanteziste, parafrazarea sau adaptarea proverbelor şi a zicerilor populare, jocurile de cuvinte, tautologiile, paradoxul, falsul paradox, antifraza comică şi vorbele de spirit. La Oreangă întâlnim asemenea pletorice monologuri sau dialoguri pe portativ bufon în povestirea întâlnirii cu Chirică (dracul binevoitor omului), cu Stan

Păţitul (Ipate); în hârjoana din casa de aramă, unde toţi îl iau în răspăr pe Gerilă, sau în monologul, cu unele vorbe stâlcite, dar cu săgeţi ascuţite la adresa privilegiilor preoţeşti, perorat de Vasile Mogorogea.

119. În simpla confruntare a limbajului din aceste două modalităţi de exprimare, atenţia este ispitită de un aspect mult discutat. Expresia comică la Rabelais are de multe ori o haină frustă,

naturală, care nu foloseşte cuvântul ca să-şi ascundă gândul, ci, dimpotrivă, să-l exprime întreg. În veacul al XVI-lea tiparul imprima orice indecenţă, iar cititorul nu era şocat, se pare, de gargantuisme, pantagruelisme sau panurgisme în descrierea enumerativă a momentelor din viaţa cotidiană sau a părţilor din

„Planul material corporal de jos" – cum ar spune M.

13 ahtin în cartea sa despre Rabelais (op. cit., cap. VI, p. 401

— 405). Ceea ce nu săvârşeşte expresia directă împlineşte propoziţia aluzivă. Aria sugestiei la Rabelais este destul de transparentă pentru ca să se înţeleagă bine ce se spune despre pseudosavanţi, teologi bucheri sau aventurieri războinici. Nici alegoria nu reuşeşte să abată direcţia ghidului drept şi veninul sensului sugerat. În fabulaţie, atacurile directe sau expresia modului natural de viaţă explodează fără putinţă de acoperire sau disimulare. Comedia naturalistă este o lege pentru romancierul francez. În cartea a

V-a el închipuie lumea fabuloasă a păsărilor pentru a-şi exprima cu toată stridenţa cel mai violent atac la adresa papalităţii. Explicaţiile fanteziste despre cum se nasc „les clergaux", „Ies prestregaux", „les monagaux", „Les cardingaux" care nasc un singur „papegaut", aşa cum albinele nu dau pe lume decât o singură regină şi cosmosul un singur soare, şochează şi astăzi prin virulenţa lor pe cititorul obişnuit. Această modalitate de a fabula va fi dusă la perfecţiune abia odată cu Swift. El va crea adevărate societăţi de animale, în care infuzia aluzivă este bine ascunsă în alegoria fantastică.

La Creangă, sub haina alegorică a unei lumi fabuloase, se ascunde un mod real de viaţă. În fabula din Capra cu tre' iezi, ide pildă, sau în ţesătura fantastică din Punguţa cu doi bani simţim o realitate care se strecoară între substratul folcloric şi transfigurarea artistică. Bănuim în procesul intim de creaţie a scriitorului român resorturi oare ne dau această senzaţie a realului. Luând cunoştinţă şi selectând motivul popular, gândul povestftorului este propulsat activ şi lucid de o corespondenţă cu adevărul, cu etica unor relaţii umane, într-un cadrul rural. Numai acest tip de relaţii într-un asemenea mediu îl putea capta, pentru că nu s-ar fi putut realiza epic, decât conform modului de viaţă cunoscut şi osmozat în toate fibrele sale de artist. Se obţine astfel un fond aluziv mai mult sau mai puţin transparent, dar plin de disoreţie şi decenţă. Rabelais renunţă, de cele mai multe ori, la resursele aluzive, preferând adresa corozivă, excesiv naturalistă,

nefiind împiedicat de vreo pudoare publică. Povestitorul nostru, dimpotrivă, caută şi foloseşte toate rezervele aluzive ale limbii pe ecranul modalităţii ironice, preferând expresia eufemistică. Am putea spune astfel că realismul lui Creangă este aluziv, pe când naturalismul lui Rabelais este abuziv.

Acest caracter specific al artei lui Creangă este manifestat cu deosebire pe portativul glumelor cu dublu înţeles. În Amintiri din copilărie, fata vornicului din Rădăşeni era o crâşmăriţă al cărei portret se încheagă din câteva glume cu tâlc echivoc. Întâi, că era măritată cu „un văduvoi bătrân şi un lămă mamă, cum e mai bine de tras la om în gazdă". Apoi, că venea şi iar fugea, „căci aşa se vinde vinul pe unde se vinde", iar pentru a-i desăvârşi imaginea, povestitorul face o aluzie generalizatoare: „şi pe cât era de frumoasă, pe atât era de darnică, mititica...". Fireşte, în aluzia acestei ultime trăsături, autorul nu se referă numai la bostanul şi perele uscate, dăruite tinerilor catiheţi, ci şi la... sărutări, mângâieri „furate" de la fata vornicului diiin Rădăşeni. Poate fi citat şi un alt pasaj, care dovedeşte măiestria marelui povestitor moldovean în mânuirea artei cuvântului. În capitolul al IV-lea ale aceleiaşi opere, înainte de plecarea la Socola, Luca moşneagul spune nevestei sale nişte vorbe aparent nevinovate: „Olimbiadă, le sama bine de borta ceea!", explicând chiar că „nişte porci spărgând gardul într-un loc se înnădiseră în grădina lui la păpuşoi..." Numai că cititorul nu se poate preface a uita că moşneagul era „însurăţel de al doilea, a cărui tânără nevastă avusese grijă să-l trezească la timp şi să-l pregătească de pornire...". Dacă mai punem la socoteală şi punctele de suspensie, aluzia la necredinţa femeii, rămasă singură acasă, este evidentă. În Moş Nichifor Coţcarul, nuvelă construită în întregime pe glume „pe departe", echivocul răsare la fiecare pas. Un om călare, care, probabil, nu avea un cal prea arătos, era întrebat în batjocură de acest hâtru: „Departe ai lăsat pe Vodă, voinice?" Năravul unui popă beţiv este sugerat, spunându-ni-se că iepele cumpărate de la el „la crâşmă, mort, copt, trebuia să stee". Moş Nichifor spunea maliţios că preferă să ducă negustori la târg, pentru că aceştia n-au „pe dumnezeu stăpân". Şi pentru a încheia lungul şir al acestor glume, mai consemnăm una pe o temă des cultivată de Creangă. Este vorba de însurătoare. Moş Nichifor trebuia să se arate nemulţumit de baba lui beteagă, care nu-i dăruise copii, pentru a-şi justifica umbletul după fuste. De aceea spune Maică-i, bine dispus ca

totdeauna: „Că doar Dumnezeu cel mare şi puternic nu s-a răstignit numai pentru un om pe lumea asta”.

Fără trivialităţi, fără obscenităţi, ca la Rabelais, gluma lui Creangă nu trece hotarul unui discret echivoc, iar prin semnificaţie şi frecvenţă, spiritul bufon se menţine în marginile ironiei aluzive, de cele mai multe ori sesizabile doar de către cititorul deprins a descoperi intenţie, mimică şi gest. dincolo de textul vorbit.

Putem conchide că cei doi mari scriitori înscriu toate modalităţile actului comic pe fundalul saltiric şi umoristic.

Într-o anumită ipostază acesta devine arc întins între monstruos şi sublim, între hazul candid şi grimasa răutăcioasă, pe muchie de cuţit între tragic şi comic, obţinând senzaţia manifestului grotesc. În multe situaţii comicul este o plasă mai deasă sau mai rară în care se lasă prinsă anecdota, construită epic în farsă crudă sau numai poznaşă, consumând toate variantele şi nuanţele burlescului. În unele împrejurări, cei doi maeştri ai artei comice ţin să-şi ascundă sarcasmul sau dispoziţia euforică în spatele perdelei străvezii a falsului entuziasm sau a mimatei negaţii, arborând poza în locul expresiei directe, întinzând pretutindeni curse ironice. De cele mai multe ori însă, comicul se degajează de acest artificiu, se abandonează jovialităţii nestăpânite, se revarsă onctuos în glumă gesticulată şi mimată verbal, devenind când aluzivă, echivocă, obţinând zâmbete, când zgomotoasă, directă, licenţioasă chiar, recoltând hohote. Întrezărim imaginea ceaunului care-şi istoveşte resursele, manevrându-şi nasul roşu, dezechilibrându-şi sprâncenele false, boţindu-şi gura, împiedicându-se în ciubotele largi, pierzându-şi pălăria sau scoţând din buzunarul mare al pantalonilor o nesfârşită batistă pe care o îndeasă neputincios la butonieră. În sfârşit, comicul la cei doi scriitori îmbracă redingota gândului speculativ al nuanţelor umoristice. Pe registru fals savant şi sentenţios, intenţia comică se comprimă în forme spirituale, memorabile. Peisajul variat, orizontul larg al acestor resurse comice dau senzaţia bogăţiei înzestrării şi forţei acestor spirite luminate, care se întâlnesc peste veacuri.

120. Înrudirea celor doi scriitori prin semnificaţiile fantastice şi realiste, modalităţile comice ale prozei lor, se accentuează şi prin formele, procedeele şi mijloacele artistice. Naraţiunea lui Rabelais se încheagă, desigur, în jurul celor două personaje gigantice: Gargantua şi Pantagruel.

Urmărite de la naştere, peripeţiile lor se mulează pe ideile militante ale Renaşterii: umanism, clasicism elenistic, apelul la raţiune, condamnarea infatuării cavalereşti medievale, denunţarea calamităţii războiului şi a ignoranţei, anticlericalism, precum şi parodierea imposturii şi a ignoranţei.

Naraţiunea la Creangă este decupată în poveşti, nuvele, povestiri şi, ceva mai întregită, în Amintiri. În aceste forme sunt turnate ideile secolului său, luminat de respectul faţă de om, de aspiraţia către cultură, de idealurile progresiste ale lumii, libertăţii şi egalităţii sociale. Naraţiunea sa ne comunică o serie de atitudini împotriva ignoranţei, prostiei, demagogiei, formalismului din cultul religios practicat de clerici, precum şi contra arivismului şi inculturii.

Scriitori exponenţi ai epocii lor, Rabelais şi Ion Creangă se afirmă ca puternice personalităţi în arta narativă, în genuri şi specii ale prozei, cum sunt: anecdotele bolovănoase sau numai aluzive, descrierile nuanţate, pitoreşti, portretele complete, conturate fizic şi moral; monologurile opulente, dialogurile, adevărate scene dramatice. Caracterizarea lui Michelet de „haos armonios” privind opera lui Rabelais se poate aplica şi operei povestitorului moldovean.

Rămân vii în mintea cititorului operei scriitorului francez: bătaia lui Jean Zdrelitorul cu ostaşii lui Picrocole în via de la Seuille; întâlnirea lui Pantagruel cu Panurge, ospeţele uriaşilor, sau hârjoana doicilor în jurul leagănului lui Gargantua. Tot astfel, din opera povestitorului nostru rămân neuitate: personajele fantastice, ajutoarele lui Harap Alb pentru aducerea fetei lui Roş împărat, schimburile în natură făcute de nepriceputul Dănilă Prepeleac, odiseea nevestei ce nu poate naşte şi a soţului vrăjit, sancţiunea administrată soacrei de către nurorile oprimate, după cum neşterse vor rămâne isprăvile din Amintiri din copilărie, cum sunt: furtul cireşelor din grădina mătuşii Mărioara, negustoria pupezei, scăldatul şi întreaga suită, plină de haz, a atâtor „slăvite” isprăvi. Momentele închegate şi finalizate rămân tablouri luminoase în proza celor doi povestitori; inteligenţa lor creatoare de o netăgăduită efervescenţă infuzată în cuvântul expresiv, şi dialogul spiritual devine integral măiestrie artistică.

121. Confirmările nu întârzie să se producă. De la prima lectură se constată că limba şi stilul celor doi artişti poartă distincţia caracterului popular. Chiar dacă limba franceză, vorbită de popor, a

suferit influenţa lingviştilor şi saloanelor, mai mult decât limba română, ambii scriitori sunt tributari acelei limbi vorbite, directe şi simple, dar bogată în sevă şi nuanţe multiplicate, intensificată de tradiţia orală, măsurată de veacuri. Trebuie însă adăugat de îndată că limba celor doi mari scriitori se mulează pe conţinutul de idei şi sentimente vehiculate. Analiza acestei corespondenţe între conţinutul de idei şi sentimente, pe de o parte, şi limba folosită, pe de altă parte, ne relevă o deosebire importantă între cei doi scriitori. La scriitorul francez, vom descoperi un dublu aspect: în înfăţişarea faptelor obişnuite ale personajelor sale, Rabelais va folosi invariabil forma savuroasă a vorbirii populare, cu toată coloratura ei orală; în rechizitorul scolasticii medievale însă. În discursurile ciceronice şi scrisorile savante, nealterate satiric sau umoristic, el va mânui o limbă aleasă, calchiată adesea după oratori celebri din antichitate, stilul fiind elevat, savant, cu neologismul, metafora şi citatul la locul de cinste.

La Creangă, conţinutul de idei şi sentimente formează un univers unic, care nu depăşeşte gândirea şi simţirea populară. Universul acesta specific ţărănesc se impune, indiferent de mediul unde se desfăşoară întâmplările, fie el chiar curtea împărătească. Într-o asemenea viziune, limba stăpânilor nu se deosebeşte de aceea a supuşilor. Nu este modificată de vocabular şi maniere intelectualiste. Tatăl lui Harap Alb, împăratul, vorbeşte ca un ţăran fiului său:

„Fătul meu, bun tovarăş ţi-ai ales; de te-a învăţat cineva, bine ţi-a priit, iar de-ai făcut-o din capul tău, bun cap ai avut. Mergi de-acum tot înainte, că tu eşti vrednic de împărat. Numai ţine minte sfatul ce-ţi dau: în călătoria ta ai să ai trebuinţă şi de răi şi de buni, dar să te fereşti de omul roş, iară mai ales de cel spân, cât îi putea; să n-ai de-a face cu dânşii, căci sunt foarte şugubeţi”. Asemenea forme de dialog simplu, natural, vom găsi la curtea lui

Verde împărat şi la cea a lui Roş împărat. Este vorbirea unei lumi mitice, de basm, în care limbajul nu operează diferenţele sociale. Limba lui Creangă prezintă deci un caracter unitar popular, fără retuşurile savante, de rafinament intelectual, observate la înaintaşul său. Rabelais.

O întrebare se impune la începutul acestor consideraţii privitor la limba populară folosită de cei doi artişti.

Există vreo deosebire între limba folosită de ei în scris şi aceea a unui om din popor care s-ar încumeta să povestească? Adică putem

vorbi de o identitate absolută, de o autenticitate de un asemenea grad a limbii scrise de un

Rabelais şi de Ion Creangă şi limba vorbită de omul din popor? Răspunsul este simplu; şi nu lipsit de riscul de a crea susceptibilităţi. Demonstrativ, pentru a avea posibilitatea comparaţiei, am vrea mai întâi să reproducem acelaşi moment al trimiterii lui Harap Alb la curtea lui Verde împărat, înregistrat din povestea batonului Vinca Luca din

Cerişor, Hunedoara, în 1954. El sună astfel: „Acuma te duşi! t'e duşi! Văd io că tu te duşi. Da – zise – dede mina de despărţenie, ca un tetă, îl sărută pă frunte – şi

— Zise – te duşi, dragu tatii – zise – da – zise – o învăţătură de la mine-z dau – zise – cu oamenii spânz şi cu barba roşiie, cât îi fi tu-n viaţa te, să nu-s faj de lucru, că-ăia-s oamenii dracului şi te-nşală. Şi, parneiatlă bună!”

Pasajul trebuie să fie citit cu toate particularităţile limbii regiunii de unde a fost înregistrat. Dintr-odată se poate observa că I. Creangă curăţă povestirea sa de toate aspectele parazitare ale limbii vorbitorului popular. Cursivitatea sfatului părintesc în curat stil rustic nu are nevoie de repetarea acelui supărător „zise”. Altistul amplifică cu argumente hotărârea de a se învoi la plecare (şi-a ales tovarăş bun, a ascultat de un sfat bun şi poate de capul lui tot atât de bun). Simte nevoia să-şi justifice neîncrederea iniţială. Expresia sa cunoaşte struna logicii. Argumentarea aceasta nu este numai problemă de psihologie şi logică, ci şi una de stil. Motivarea bătrânului părinte, înainte de a da ultimul sfat, constituie o punte de trecere absolut necesară, înlocuind cu succes acele obositoare redundanţe cu

„Te duşi” din vorbirea ocazionalului povestitor. Acestea nu sunt numai diferenţe de limbaj, ci şi nuanţe calitative de stil. Ele demonstrează că humuleşteanul nu pastişează vorbirea populară, nu caută s-o fonografieze în aspectele ei pitoreşti de grai individual sau regional. El depăşeşte obiectivismul imitaţiei, interiorizează natural, dar nu cade în subiectivitatea exagerată a manierei. Format la şcoala oralităţii folclorice, Creangă îi adaugă un grad de elevaţie care farmecă pe cititorul cult, fără să ştirbească din tonalitatea autentică. Asimilând bine fenomenul folcloric, gustat cu plăcerea reluărilor (niciodată identice în rostirea povestitorilor populari), artistul îşi făureşte stilul său propriu, în care pune echilibru, rafinament rustic şi discreţie

stilizantă. Graiul viu este decantat în expresia celui care ştia că este gustat de diverse categorii ale societăţii şi numea

„Încercările” sale – la un pas de falsă modestie – „ţărăniile mele”. Acest grad de rafinare a prozei, rezultat al simţului artistic al creatorului, impune acea rezistenţă a ţăranilor la lecturile din opera lui Creangă. Aceştia se simt. poate, intimidaţi ca în faţa oricărei lucrări oarecum îndepărtate de ei ca formă de comunicare. Nu poate fi vorba de rezistenţă în faţa scrierii despre ei sau pentru ei. Opera lui Creangă este scrisă de ei, de un reprezentant al lor şi poate tocmai datorită autenticităţii trec pe lângă ea fără să-i şocheze, aşa cum nu-i impresionează lanul de grâu pe lângă care trec în fiecare zi. Cum explicăm atunci întoarcerea în folclor a anumitor basme de Creangă? Se întorc desigur acasă, dar cum? Bănuim că iubitorii de basme din rândurile ştiutorilor de carte s-au apropiat de poveştile sale, simţind pe lângă farmecul popular şi acest grad de încântare pe care-l dădea contribuţia personală a artistului.

Nu direct de la lectură la ascultători, dar de la povestitor oral la ascultător, basmul scris, transformat în basm oral, s-a răspândit cu iuţeală, păstrându-se momentele acţiunii, motivările, denumirile personajelor, care nu puteau fi uitate. Numai repovestirea, fără să fi putut fi vreodată curată reproducere (deci altceva decât basmul scris, aşa cum îl cunoaştem noi din carte) s-a întors în folclor, care proliferează, şi astăzi, variante în care modelul e tot mai greu de recunoscut. Prin diferenţa dintre basmul scris şi orice manifestare autentic populară şi prin inexistenţa pastişei graiului regional, în arta lui Creangă, conţinutul popular, sublimat în forme artistice, nu mai este echivalentul unui fond exprimat regional. Limba şi stilul său cuprind aria lingvistică nu numai a ţăranului moldovean de la munte, el pe cea a ţăranului român de pretutindeni. Iorgu Iordan dovedeşte că „particularităţile lexicale şi fonetice, pur regionale, singurele care fac să se deosebească graiurile şi între ele şi faţă de limba literară, ocupă în opera lui

Creangă un loc puţin important, în comparaţie cu grosul material lingvistic, aparţinând limbii întregului popor.1 Aici recunoaştem conştiinţa artistului, care simte că „a scris cum a scris”, nu numai pentru moldovenii lui, ci pentru naţia întreagă, pentru o lume întreagă.

Pe aceeaşi verticală a raportului dintre limba eposului folcloric

şi opera literară se poate identifica şi debitul lui

Rabelais faţă de limba poporului. Acesta se poate stabili cu mai multă uşurinţă, întrucât se porneşte de la o operă scrisă, fixată o dată pentru totdeauna de un povestitor, chiar dacă este un anonim. S-ar putea ca însemnele oralităţii să nu fie altceva decât particularităţile de limbaj ale acestui ultim povestitor. Propunem pentru comparaţie episodul distrugerii pădurii din Beauce, aşa cum se prezintă el în Gargantua de Rabelais, faţă în faţă cu acelaşi moment descris în cartea populară: Marile şi nepreţuitele cronici ale marelui şi enormului uriaş Gargantua... Din alăturarea textelor, se poate vedea că Rabelais nu se mulţumeşte cu conciziunea textului popular. Amplificarea sa

Note:

1 I. Iordan, Limba lui Creangă, în Contribuţiuni la istoria limbii române litrare în sec. al XIX-lea, 1958, p. 141.

priveşte ţinutul „Beauce”, şi nu „Campania”, ca în textul popular, pentru că numai Beauce îi va da prilejul să încheie cu o etimologie fantezistă. Dezvoltarea se întinde în suprafaţă, în două direcţii: cea a descrierii amănunţite şi cea a descrierii fantastice. Cadrul se lărgeşte cu prezentarea mişcării cozii, a desimii codrului şi a aglomerării tăunilor. Tabloul se încarcă apoi cu notaţii plastice (substantive şi adjective) şi cu notaţii dinamice (verbe multiplicatoare de nuanţe). Imaginea se umple de culoare şi mişcare. Comparaţiile se materializează în acelaşi timp al concretului. Dacă în textul popular copacii „cădeau ca grindina”, în cel cult acţiunea cozii este mai copleşitoare, mai detaliată cu insistenţă pleonastică, identificată cu funcţia repetată a cositului. Rabelais măreşte aria fantasticului faţă de textul popular. Proporţii nemaiîntâlnite capătă codrul („lung de treizeci şi cinci de leghiii, lat de şaptesprezece”), iar dimensiunea cozii este exagerată la maximum, romancierul francez nemulţumindu, se cu prezentarea ei din textul popular (două sute de stânjeni). Din aceasta face un adevărat subiect în afara pasajului comparat. Neobişnuit de groasă, coada era „groasnică”, şi plăsmuirea artistului erudit se încarcă enorm cu asociaţii livreşti (era cât turnul Sf. Marcu, cât coada berbecului din

Sciţia sau a batalilor din Siria). În descripţiile amănunţite, în exagerările fantastice şi asociaţiile erudite, preocupat să dea tablouri cu senzaţia realităţii, Rabelais face să dispară orice semn de oralitate al textului popular.

Altfel spus, Rabelais pune în bătaie toate mijloacele culte de expresie copleșind elementele populare ale textului original.

În procesul de literaturizare în bunul sens al cuvântului, la Creangă și Rabelais găsim unele procede comune, dar şi diferenţe. Întâi constatăm că există o distanţă apreciabilă între eposul popular şi opera lor. Modalităţile literare în descrierea realistă şi cea fantastică sunt comune, cu precizarea că scriitorul francez pleacă de la un text popular scris, pe când povestitorul nostru de la versiunii orale. Adevărat că Stăruinţa în descriere, lărgind mult aria tablourilor, este impresionantă la Rabelais, la care apare, de altfel, şi mai evidentă tendinţa de îngroşare a liniilor fantasticului. Este o diferenţă de grad a structurii barocului. Înclinaţia spre amănuntul pitoresc, spre bizar, spre învolt este mai pasionantă la Rabelais, decât la Creangă, care se desprinde mai greu de structurile definite ale fenomenelor naturale. Scriitorul francez se ancorează în asemenea măsură în intimitatea obiectului, încât intră în meandrele amănuntului pictural şi în aspectele naturaliste ale particularităţilor. Arta lui Rabelais inventează faţete pe care se văd toate înnodările, dezvoltările şi-i contopirile. Povestitorul român cizelează eposul popular cu grija pentru esenţial, pentru acoperirea stridenţelor şi asperităţilor. Scriitura artistului francez este voit bolovănoasă; cea a creatorului român este voit polisată. Asociaţiile erudite la Rabelais depăşesc marginile tabloului, inundă, pur şi simplu, cadrul propus iniţial. La Creangă speculaţiile se condiţionează temperat, în marginile impuse de eposul popular. Preocupat să umple cu măduvă vasele comunicante dintre arta populară şi arta cultă, Rabelais întrerupe, sincopează, aglomerează, repetă, decupează mereu. La Creangă alimentarea este continuă, materia populară este modelată permanent, totul devine vibrant, fără imixtiuni mate în colorit şi mute în sonorizare. Creatorul nostru nu ucide niciodată orfeul popular. Pentru el eposul acesta înseamnă încântare, iar el şi-l vrea incantaţie, expunându-l în mătasea artei sale.

Marele său înaintaş nu procedase la fel. Folclorul a fost pentru acesta doar izvor de inspiraţie asupra căreia şi-a exercitat libertatea sa de creaţie. Dacă Rabelais mimează ca un intelectual, îngroaşă, zgrunţuirează permanent stilul său oral, Creangă continuă ca un rapsod, limpezește, luminează, creează din nou stilul său vorbit.

122. Semnele oralităţii sunt însă piatra de încercare în definirea caracterului popular al uneia sau alteia din opere. Specific unei astfel

de fizionomii este mai ales faptul că autorul nu-şi ascunde prezenţa şi, mai întotdeauna, impune dialogul cu cititorul sau ascultătorul. Povestitorul din popor nu se consideră şi nu este considerat numai reproducător de fapte şi întâmplări, ci şi autor. Adesea el improvizează pe loc, adaugă sau selecţionează din basmul ştiut, îl adaptează unor împrejurări locale, în funcţie de mediu şi ascultători. Cu atât mai mult există această conştiinţă de sine la autorul cult, care povesteşte în stil popular. Constatăm o stare de tranziţie a prozei spre obiectivarea sa. Autorul cult are aerul că reproduce faptele aşa cum le-a cunoscut din izvor popular, dar nu-şi poate acorda pretinsa intenţie cu desfăşurarea acestora, fără să facă prezentă persoana sa, să se justifice, să se ia de martor sau să se adreseze continuu ascultătorilor săi.

La Rabelais distingem câteva aspecte ale acestui raport cu cititorii. Încă de la început el le dirijează lectura:

„Vă trimit la Marele Hronic Pantagruelesc a dibuire stirpea şi anticvitatea din care se trase Gargantua”. Scriitorul francez se mărturiseşte ca un autor care prelucrează un izvor popular, acoperindu-se de autoritatea unei cărţi populare, prin care vrea să prindă creditul cititorului pentru cele ce va povesti. Nu-i este greu să trimită pe cititor chiar la Pantagruel al său, scos înaintea lui Gargantua. Ne aşteptăm, de asemenea, să avem de-a face cu probitatea scriitorului intelectual care-şi trimite cititorul la originea scrierii sale. Nici alte aspecte ale prezenţei sale nu rămân necomunicate. După ce povesteşte năvala lui Picrocole asupra cetăţii la Roche Glennauld, el începe un capitol nou anunţându-şi cititorul: „Ci să-l lăsăm locului şi să ne întoarcem la cumintele nostru Gargantua, care se află la Paris, dedat cu mare sârg deprinderii bunelor învăţături”. Povestitorul francez întinde punţi de legătură între părţile distincte ale cărţii, declarând cititorului că nu a uitat firul principal al povestirii sale. În alte situaţii, nu numai că autorul face caz de obiectivitate în faţa cititorului său, dar mimează cu ingenuitate detaşarea de fapte, sugerând indiferenţa şi dezinteresul povestitorului: „niciodată nu s-au văzut oameni mai bucuroşi, căci Supplimentum Supplimenti Cronicarum zice că Gargamella muri atunci de bucurie. Cât despre mine, habar n-am şi puţin îmi pasă mie de ea au de alta”. Destul de rar, în proza rabelaisiană se mai constată şi acea solicitare a cititorului de a participa la acţiune după exemplul său personal. Scriitorul francez îşi destăinuie astfel încântarea, descriind petrecerea lui Gargantua: „Încât era o cerească petrecere de vreme să-i

vezi petrecând astfel”. În fond, aici apelul la un interlocutor este formal, el exprimând în sine propria satisfacţie.

La Creangă, povestitorul să interlocutorul său sunt prezenţi în aceeaşi măsură, deşi ipostazele nu sunt identice.

Neavând preocupări erudite ca marele umanist francez, povestitorul nostru nu simte necesitatea de a indica ascultătorilor izvoarele inspiraţiei sale. Altele sunt şi mijloacele de captare a interesului şi atenţiei lor.

— Povestitorul român vrea să asigure pe cititor de adevărul spuselor sale şi devine prudent în stil popular: „să nu spun minciuni”, în aceeaşi formă îşi corectează afirmaţiile, ştergându-le cu o expresie finală: „Nică Oşlobanu – s-a dus să înveţe la şcoala de la Fălticeni, vorbă să fie Fireşte, aceste negaţii n-au numai valoare de comunicare, ci mai totdeauna au un sens divertizant, pentru că atât contextul, cât şi structura lor verbală sunt umoristice.

Conştiinţa de scriitor se manifestă din plin la Creangă.

El îşi propune să povestească lucruri centrate, coerente, care să nu se abată de la fluxul principal al acţiunii. El simte controlul cititorului şi-i întinde puntea pe care să-l urmărească în continuarey şi aceasta nu numai în Amintiri, unde, oricum, procesul este mai lesne de observat, de vreme ce acţiunea se desfăşoară la persoana întâi, ci şi în basm. În Harap Alb, se adresează direct cititorului: „Dar ia să nu ne mai depărtăm cu vorba şi să încep a depăna firul povestirii”. Când i se pare că s-a întins la vorbă şi a lăsat prea departe începutul, îşi avertizează cititorul cu o prevenitoare formulă populară: „Acum să ne întoarcem iar din urmă” (Stan Păţitul). Întoarcerile sunt realizate atunci când i se pare că stăruie prea mult asupra unuia sau altuia dintre personaje sau când acţiunea lâncezeşte în fraze neesenţiale. Când povestirea alunecă de-a dreptul în consideraţii din afara temei principale, simte nevoia să precizeze şi să se corecteze în faţa cititorului:

„Dar ce-mi bat eu capul cu craii şi împăraţii şi nu-mi caut de copilăria petrecută în Humuleşti şi de nevoile mele?” (Amintiri din copilărie). Prezenţa scriitorului şi a interlocutorului se face simţită la Creangă nu numai sub forma autoînştiinţării sau autocorectănii, verigi de reluare a povestirii. Spre deosebire de Rabelais, la oare întâlnim o detaşare a povestitorului, care numai ocazionai spune Cititorilor, cu infatuare sau mimat cinism, părerea sa, în naraţiunea lui Creangă, avem de-a face cu o permanentă comuniune între povestitor şi

ascultător. Prin dialoguri încinse, autorul român solicită participarea cititorului prin întrebări la care nu aşteaptă răspuns, aplelează la cunoştinţele interlocutorului său, iar răspunsul acestuia este implicat în peroraţia sa interogativă. În încheierea unor evocări el exclamă: „Unde se pomeneau şcoli ca a lui Balş în Moldova?” Cele mai dificile momente se rezolvă prin dedublarea eului povestitor şi nu ţi-l poţi închipui pe acesta decât ochi în ochi cu ascultătorul, care-i soarbe cuvintele: „Ei, ei! Ce-i de făcut.

Ioane?”, şi îngrijorarea îţi este deodată împrăştiată, ca şi cum, atunci, pe loc, caută soluţia şi aceasta trebuie găsită împreună cu ascultătorul: „Dar cum să te cobori, că jos era prăpădenie!” (Amintiri din copilărie). Mai mult decât atât. Povestitorul humuleştean îşi solicită conlocutorul nu numai trezindu-i atenţia, dar îl obligă să participe la reflecţiile sale în modul cel mai persuasiv cu putinţă: „Ei apoi… zi că nu-i lumea de apoi?” Şi, ca şi cum ar fi primit răspunsul, el continuă cu reflecţia populară, atât de greu traductibilă într-o limbă străină: „Să te ferească Dumnezeu când prinde mămăliga coajă!”

Prezenţa povestitorului şi a ascultătorului este, prin urmare, cel mai vădit semn al oralităţii epice. Un astfel de stil este diametral opus tonului obiectiv, expozitiv al naraţiunii. Prin acest mod oral, atât Rabelais, cât şi Ion

Creangă ţin trează atenţia, captează pe cititor în faţa căruia se corectează şi se destăinuie cu sinceritate, veritabilă sau simulată. Indiscutabil, acest tonus oral al povestirii, conştientizat sau nu, mimat sau natural dă limbajului epic comuniune cu cititorul, intimitate, neasemuită autenticitate.

123. Rabelais şi Creangă uimesc prin vitalitatea care transpare din opera lor. Energia personificată dă vigoare stilului lor străbătut de continuă agitaţie şi exuberanţă în fluxul şi refluxul naraţiunii. Vitalitatea ei explodează în primul rând în verva personajelor, care trădează încărcătura de energie, ameliorând totodată şi interesul epic. Personajele devin astfel, prin forţa lor, stăpâne pe ele înseşi, determinând cunoaşterea, admiraţia, ura sau iubirea lor. Prin calităţi şi defecte, bunătate sau răutate, înţelepciune sau prostie, se constituie fiinţe independente, scăpate de sub bagheta vrăjitorului. Ascultându-le, putem uita povestitorii, pe Rabelais sau Creangă, dar ele se impun ca personalităţi, caractere memorabile: Gargantua sau fratele Jean Zdrelitorul; Harap Alb sau Dănilă Prepeleac; Pantagruel sau Pan

urge; Stan Păţitul sau

Ivan Turbincă. Primul aspect constitutiv al acestei verve este abundenţa verbală. Replicilie nu sunt răspunsuri scurte decât atunci când vor să fie ascuţite invective. Altfel, sunt adevărate monologuri. Rabelais nu spune despre

Jean Zdrelitorul că s-a dus între cei de la Seuille şi i-a condus la luptă împotriva invadatorilor pricocolini, cum ar fi făcut orice narator de rând. Alege o cale mai grea.

Îşi împinge în prim-plan personajul şâl dă drumul să vorbească. Este vorba mai întâi de o strigare, adresată, nu impersonal, ci unei anumite adunări care se constituie pe loc, nu numai din „domni", ci şi din „fraţi", nu numai din fraţi, ci şi din „iubitori ai vinului". Între acest apel şi îndemnul la luptă se intercalează o înjurătură, tot în legătură cu ce au de apărat; „sângele domnului". Argumentele ridicării la luptă sunt asociate şi carambolate cu cuvântul „vie". Primejdia pieirii ei este însoţită de o ameninţare. Între primejdie şi ameninţare se mai strecoară o înjurătură, care sună a solemn angajament împotriva îndărătnicilor. Nu este vorba numai de o aglomerare de cuvinte (sunt şi dintr-acestea în opera lui Rabelais), ci de o abundenţă de atitudini. Fiecare fascicol de vorbe este expresia unei agitate voinţe. Agitaţia nu este gratuită. Tribunul este dublat de luptător. Fiecare cuvânt este o fluturare de spadă însoţită nu de o găunoasă gravitate, ci de o euforică voie bună. Trebuie să mai observăm că această abundenţă comunică tot atâtea trăsături caracteristice vorbitorului. Cuvântul călugărului trădează un furtunos viteaz în sutană. Câte altitudinii, atâtea caracteristici: neobişnuită vitalitate, fermitate, îndrăzneală, liberă degajare, inteligenţă, hotărâre, vitejie. Toate la un loc propulsează liniile energice ale unei figuri. Pentru a nu mai oiţa aici horbotalele podoabe ritoriceştii ale personajelor lui Rabelais, trimitem la abundenţa cu care-şi expune Gargantua temeiurile pentru care sunt huliţi călugării (cap. XL), la pledoariile urmuzilene ale lui Baisecul (cap. XI), la poliglota recomandare a lui Panurge, în întâlnirea cu acelaşi Pantagruel (cap. IX) etc. Abundenţa verbală a lui Rabelais înseamnă retorică năvalnică pornită din mânie montată, calm satirizant, bucurie explozivă sau euforie sporită de efectul vinului. Amplitudinea ei se măsoară gigant, în discursuri, clasic geometrizate sau în pletorice dizertaţii etiologice, în absurde parodii, unde se zbait în perimetiul unei răbdări pantagruelice, incoerenţa şi obscuritatea. Toate aceste

enorme desfăşurări de cuvânt proiectează plastice configurări fizice şi morale.

Personajele lui Creangă sunt cuprinse şi ele de această euforie verbală. Adevărat este că peroraţiile acestora nu se gigantizează în discursuri savante sau pseudosavante şi nu se desfăşoară pe pagini întregi în despletite pledoarii. Retorica pedantă pentru Creangă nu este o modalitate de exprimare şi niciun obiectiv de satirizare, ca la Rabelais. Mai convenabil pentru el este monologul.

Aceste solilocuri ies din matca conversaţiei obişnuite. Gerilă, care aflase de gândul împăratului Roş, pentru că era năzdrăvan, zice „încetişor" tovarăşilor săi: „Măi, nu cumva să vă împingă mititelul să intraţi înaintea mea unde ne duce omul ţapului celui roş, că nu mai ajungeţi să vedeţi ziua de mâine…" S-ar părea că este iun sfat de taină în faţa unei primejdii. Cu toate acestea, abundenţa vorbirii personajului este izbitoare, un adevărat prolog pentru evenimentele ce vor urma. El avizează cititorul despre puterea a trei personaje ce urmează să se înfrunte: a

lui Roş împărat, a fetei lui şi aceea a lui Gerilă însuşi.

Ceea ce ni se comunică nu sunt fapte, ci adevărate trăsături de caracter. Sunt, în acest mod, ironizate „bunătatea" şi „milostivirea" împăratului, meritând blestemul popular, strecurat într-o zicere. Se schiţează apoi caracterului fetei, care-i o creaţie a diavolului, întrecând pe tatăl său, depăşire subliniată într-un proverb. Nu lipseşte nici autoprezentarea sugerată tot printr-o zicere, precum şi hotărârea de a-i veni de hac diavolului roşu, geniu al răului. Interesant că, deşi vorbirea ni se pare abundentă la Gerilă, scrisă, ea putea fi de trei ori pe atât, dacă nu s-ar fi folosit concentratele ziceri şi proverbe populare.

Aici stă toată explicaţia faptului că, deşi constatăm aceeaşi vervă neobişnuită, aceeaşi plăcere de a vorbi la personajele lui Rabelais şi Creangă, dimensiunea peroraţilor nu este aceeaşi. Discursurile personajelor scriitorului francez vor să spună totul ou o neobişnuită insistenţă a detaliului; monologurile eroilor lui Creangă tind să-şi concentreze verva aforistic, apelând continuu la ziceri şi proverbe. Păstrând această diferenţă de aspect, vorbirea lor este la fel de abundentă şi caracterizantă.

124. Abundenţa euforiei verbale la cei doi scriitori nu se rezumă la dimensiunea formelor de exprimare prin discurs sau monolog, ori la reliefarea personajelor prin împingerea lor în prim-plan. Stilul

abundent se configurează şi prin aglomerarea cuvintelor, prin enumerare.

Analiza acestui procedeu dezvăluie note specifice atât la scriitorul francez, cât şi la cel român.

Dicotomia erudită şi populară, observată şi în alte cazuri în opera lui Rabelais, se face simţită şi în acest element caracteristic al stilului său. Erudiţia umanistă a lui Rabelais se manifestă cu opulenţă atunci când trebuie să citeze enumerativ pe autorii greci şi latini în susţinerea unei teze sau „argumentarea" fastidioasă a unei elucubraţii. Nu se poate să nu-ţi fie pusă răbdarea la încercare dacă într-o înşiruire, destul de seacă, asculţi mărturiile lui: Ipocrat, Pliniu, Plaut, Marcus Varo, Cenzorin.

Aristot, Gelliu, Serviciu, citând pe Virgiliu, Galus, precum că femeile pot naşte în „unşpe" luni. Şi nu prea departe să ţi se spună că oamenii se pot naşte într-un mod cu totul bizar pentru că aşa s-au născut („argumentarea" e făcută într-un baroc amestec de nume mitologice şi legendare): Bachus, Sfarmă Piatră, Hapămuscă, Minerva.

Adonis, Castor şi Polux. Cu toată aluzia la adresa scolasticei sorbonarde, e greu să parcurgi cu răbdare şi plăcere argumentele găsite în Aristot, Tit Liviu, Avicena despre

Diagora Rodianul, Chilon, Sofocle, Filipide, Filemon, Policratei, Filistion, Juvenţiu, că se poate muri de bucurie, pentru a striga după această sarabandă a enumerării:

„Iată dovezile". În toată această risipă de erudiţie se înşiră opurile respective şi citatele din ele, pentru „a se dovedi" că: „le blanc signifioit joye et plaisir" (Plattard, p. 42).

În frenezia citatelor pretenţioase – cu atât mai pretenţioase, cu cât problema este mai minoră –, Rabelais aruncă pe cititor într-un adevărat vârtej al enumerării. N-o să facem o enumerare a enumerărilor, dar putem afirma că nu există prilej, oricare ar fi domeniul, unde marele scriitor. francez să nu folosească din plin acest procedeu.

Vrea să-şi bată joc de etiologii medievale, enumeră toate zicerile cu înţelesurile lor de pe armurile cavalerilor, toate culorile cu fantezistele lor semnificaţii. Portul într-o epocă este persiflat prin înşirarea cu lux de amănunte a îmbrăcămintei uriaşului său, de la cămaşă până la inel. Acelaşi procedeu este folosit pentru a înfăţişa aspectul comercial al unui târg francez, aglomerând toate birturile şi

tărăbile ce le găseşte pe o stradă. Oglinda moravurilor o realizează prin inventarierea tuturor înjurăturilor pariziene sau prin întocmirea unei liste de 217 jocuri, lăsându-ne convingerea că nu i-a rămas nimic nepomenit. Ca să dea impresia unui „varvar spectacol”, enumeră toţi sfinţii invocaţi de cei aflaţi în suferinţa morţii. Într-un portret îngrămădeşte toate atributele fizice şi morale posibile, încât unui pictor, pentru a întocmi un tablou bun, nu-i trebuie şi fantezie, ci numai pensulă şi culoare.

Adună un conglomerat de ziceri pe întinderea unui capitol întreg (XI), de parcă am citi Păcală şi Tândală, a lui

Negruzzi sau un text a lui Anton Pann. Dacă este vorba de ospeţe, Rabelais se întrece pe sine, enumerând toate soiurile de animale şi păsări domestice, toate speciile de vânat fripte: „prisos de cuşcuşuri şi ciorbărărie berechet, gătite cu pricepere de Soarbezeamă, Rasol şi Chisăliţă, bucătarii lui Grandgousier”.

Enumerarea este şi la Creangă un factor al abundenţiei stilului şi deci al oralităţii. El foloseşte acest procedeu într-un mod cu totul specific. În primul rând nu vom găsi la povestitorul nostru acele enumerări nesfârşite de citate şi argumente din surse livreşti. Voind să persifleze citatomania sorbonardă, Rabelais oferă demonstrativ pagini ilizibile şi îmbâcsite de seacă erudiţie. Neavând un asemenea obiectiv, citatele lui Creangă sunt scoase din producţia populară orală. Zicerile şi proverbele sale nu sunt însă prezentate niciodată în suite aglomerate. Pentru el, cantitatea nu se impune prin înşirarea nesfârşită, detaliată, ci mai mult printr-o integrare a acestora într-o altă categorie, mai apropiată şi mai cuprinzătoare. Povestitorul nu întrerupe, nu întârzie acţiunea construind pe sectoare nesfârşite, decupate. El enumeră, de pildă, bunurile strânse pe lângă casa lui Ipate, lipsurile din ograda lui Prepeleac, bucatele gătite pentru ospăţul lupului, uneltele de cizmărie ale lui Pavel, „mărunţişurile” din prăvălia lui jupân Strul din nuvela Moş Nichifor Coţcarul etc.

Dimensiunea enumerării este micşorată nu numai prin comprimarea sectoarelor descrise, dar şi prin întreruperea ei. Generalizarea intervine înainte de istovirea descrierii. Înşirarea uneltelor din casa lui Pavel Ciubotarul

(şanuri, calupuri, astrăgaciu, bedreag, dichiciu) e întreruptă la un moment dat de generalizarea: „şi alte custuri tăioase”. Continuând enumerarea (muşchea, piedecă, bască şi clin, ace, sule, cleşte, pilă,

ciocan, ghinţ, piele, aţă, hârbul cu calcan, clei), Creangă oboseşte sau nu vrea să obosească pe cititor şi se opreşte cu aglomerarea, încheind: „şi tot ce-i trebuie unui ciubotar”. Articolele negustoriei lui jupân Strul sunt enumerate de asemenea, nu toate, căci se adaugă: „şi alte otrăvuri”. Scriitorul român frânează enumerarea, nu are viziunile sardanapalice ale lui Rabelais în descrierea ospeţelor, oricât le-ar fi de comună voluptatea pentru feluri de mâncare şi băutură, plăcerea modurilor de înfulecare şi sorbire. La curtea lui

Roş împărat, unde prietenii săi sunt „pedepsiţi” ou mare ospăţ, Creangă are prilejul de a da frâu liber enumerării, aşa cum face şi marele scriitor francez, când Grandgousier îşi hrăneşte şi îşi adapă prietenii în orice ooazie. În Povestea lui Harap Alb se spune doar că li s-au adus „12

harabaile de pâine, 12 iavoliţe fripte şi 12 buţi pline ou vin din cel hrănit”. Chiar când trebuie să dea o imagine ca cea a nesaţiului, el nu enumeră la nesfârşit, ci povesteşte doar că Flămânzilă „mânca brazdele de pe urma a 24 de pluguri şi tot striga în gura mare că crapă de foame”.

Oricât ar părea de paradoxal, utilizând un asemenea procedeu, nu se fărâmiţează paroxistic realitatea cantităţilor prin enumerare, ci o sugerează şi mai mult prin anunţarea calităţilor. Nu ni se face o fastidioasă înşirare a băuturilor, dar ni se spume că viniul din cele 12 buţi era „din cel hrănit”, din pricina căruia, dacă bei „câte oleacă, pe loc ţi se taie picioarele, îţi sticlesc ochii în cap, ţi se încleie limba în gură...” Nu sunt enumerate multe feluri de bucate, dar cele 12 harabale de pâine şi cele 12 iavoliţe fripte au fost mântuite într-un ritm îndrăcit de Flămânzilă, care începe a „cărăbăni deodată în gură câte o haraba de pâine şi câte o iavoliţă întreagă...”

Oricât nu i s-ar recunoaşte lui Creangă capacitatea de portretist, conturarea crochiurilor sale câştigă prin enumerare. El acumulează epitete ce ţin de sfere axiologice diferite, de aici şocul produs de alăturarea lor, stau a celor cu nuanţe asemănătoare, dar nu în proporţie de vârtej, asemeni lui Rabelais, care insistă mai mult pe trăsături particulare fizice şi fiziologice. În opera povestitorului român, însuşirile morale se asociază atributelor fizice.

Nic a lui Costache, de pildă, este „răguşit” şi „balcâz”, dar şi „răutăcios”. Altă dată sunt dominante numai atributele morale. În vorbele tatălui, feciorul este un „leneş”.

„Cobăit” (silnic, zăbavnic), „o tigoare (trântor, n.n.) de băiet” şi nici nu este altceva decât un „lainic” (umblă fără rost), „un pierde-vară”. Limitat numai la atributele fizice, portretul ni se înfăţişează numai în caricatură. Pocitura din Făt frumos fiul iepii arată „la stat de o palmă”, are barba „de un cot”, „cu capul cât nuca, ou ochii cât talgerile cu mâinile cât fusele, cu picioarele cât drugii şi şezutul cât o faţă de arie”. Caricatura nu mai este o înşirare de epitete, ci o îmbinare hilară de comparaţii plastice. Suişul hiperbolelor şi coborârea litotelor construiesc o caricatură prin enumerare strict necesară, solicitând ochiul cât şi fantezia.

Cei doi scriitori se întâlnesc şi în dinamismul creat enumerativ. Mişcarea se naşte dintr-o suită de verbe cu care artistul român îşi aglomerează povestirea. Calul zmeului nu numai că „sare în două picioare”, dar şi „foräie”.

şi „dă înapoi”, sugerându-ni-se imaginea cuplitei sperieturi. Din verbe expresive se nasc figurile caricaturale:

Flămânzilă, Setilă, Ochilă, Păsări-Lăţi-Lungilă, Gerilă, pe care Harap Alb ni-i prezintă, prin permanentă procură, în locul autorului. Numele acestora reprezintă şi ele o hipertrofiere, danmu extensivă, cum este enumerarea, oi intensivă. Acest dublu procedeu reflectă o modernă relaţie dintre personaj şi narator, cel dintâi ştiind cât ştie şi creatorul său.

În concluzie, enumerarea la Rabelais prezintă un dublu aspect: erudit şi descriptiv până la istovirea obiectului. Ironia unei bolnave citatomanii este combinată cu descrierea de detaliu, despletită în asociaţii prin contiguitate, substantivale, verbale, adjectivale, până la liste propriu-zise de simple denumiri, inventarieri de subiecte şi obiecte. Enumerarea la Creangă este stăpânită, nu dezlănţuită. Ea are un aspect descriptiv, dar şi unul rezumativ. Termenii enumerativi sunt exclusiv rezultatul unei erudiţii folclorice. Înlănţuirile la povestitorul nostru nu fărâmiţează, nu descarnează, ci recompun, construiesc o imagine pe plan real sau imaginativ. Descripţia la Rabelais este analitică, a lui Creangă este integrativă. Enumerarea la Rabelais aruncă pe cititor în episod, la Creangă ea nu-l smulge din fluxul acţiunii. Notaţia enumerativă la Rabelais este insaţiabilă, notaţia în lanţ la Creangă este întreruptă, căpătând funcţie sugerativă. Faţă de enumerarea opulentă, desfăşurată în largi volute de timp, discursivă a scriitorului francez, enumerarea humuleşteanului nu temporizează,

fiind chiar trepidantă, concentrată, în slujba caracterizării echilibrate. Satira şi parodia înaintaşului său sparg contururile acţiunii şi enumerării excesive, dezechilibrant, faţă de restul naraţiunii.

Umorul şi ironia povestitorului român nu depăşesc marginile îngăduite ale naraţiunii. Prin enumerări echilibrate, ordonate, păstrând textului fluiditatea orală, totuşi, impresia de baroc persistă. Niciun alt procedeu, ca enumerarea, nu dă mai clar caracterul mozaical al barocului excesiv la Rabelais şi al unuia mai aşezat la Creangă.

Cantitatea este mai aglomerată în enumerarea lui Rabelais, calitatea ei fiind stridenţa. Cantitatea enumerativă la artistul român este mai redusă, dar calitatea ei este măsura.

125. Stilul celor doi scriitori capătă culoare, abundenţă, familiaritate, intensivitate afectivă şi prin sensurile repetiţiei. În plus, acest procedeu dă naraţiunii orale o tonalitate deosebită, dinamică. Nuanţe ale repetiţiei găsim la ambii creatori, de la formele cele mai simple ale interjecţiei până la treptele etajate ale substantivului şi verbului, de la parodia fonetismelor din limbaj la cascadele proverbelor şi aforismelor umoristice, dar cu valoare semantică deosebită, la ciocnirea cuvintelor asemănătoare. „La! la! la! c'est morfiaille, cela” („Na, na, na!

Ei asta zic şi eu înfulecătură”), spune un personaj al lui

Rabelais. „Na, na, na! D-apoi pentru vrednicia lui mi l-a dat tata”, îşi exprimă infatuarea, cu nuanţă de reproş, spinul lui Creangă. „Măi, măi, măi! că muite-ţi mai văd ochii!”, se minunează Harap Alb. „Holos! holos!” (valeu, valeu!), se văicărea Grandgousier, la vestea incredibilă a pornirii războiului împotriva sa. Multe din aceste interjecţii repetate nu sunt numai un prim semnal aleatoriu al senzaţiilor rudimentare şi al sentimentelor, ci ele constituie chiar trăsătura caracteristică permanentă, expresia fiziologică, psihologică şi lingvistică a reacţiilor.

Prin repetiţie, ele capătă subliniere şi durată, mişcare şi intensitate: „hâc-hâc, hai-hai, of! of! of!” (Rabelais).

„Hei-hei, ei-ei, vai de mine, vai de noi, vai de noi”.

(Creangă).

Încărcătura dinamică, tensiunea creşte odată cu repetarea verbelor. „J'enrage, diables, j'enrage, j'enrage! Tenez moy, diables, tenez moy tenez!” („Turbez, dracilor, turbez, turbez! Ţineţi-mă, dracilor, ţineţi-mă, ţineţi”), se zbenguie pe cal Gimnast al lui Rabelais. „Dormiţi, dormire-aţi somnul de veci”, ori „Osândiv-ar Dumnezeu să vă

osândească”, ori „mânca-v-ar ciuma să vă mănânce”, spun personajele lui Oreangă. În trepidarea mişcării repetate, acţiunea este apoi concentrată în substantiv, unde verbul nu este eclipsat, ci implicat. Căpitanul Butelcuţă al lui Rabelais apare: „sus ce point accourut veoir que c'estoit” (fuga-fuguţa), iar moldoveanul nostru, prin dinamica repetit ei, creează imaginea unei adevărate alergări competiţionale: „Şi eu fuga, şi ea fuga, şi eu fuga şi eu fuga”. O astfel de goană este sugerată prin forma eliptică şi simetrică a expresiei, unde verbul este înlocuit printr-un substantiv de mişcare, cu un număr redus de sunete, oare repetat provoacă senzaţia repeziciunii, accentuată şi de redundanţa lui f. Finalul fugii trimite „palanică la pământ” cânepa mătuşii Mărioara.

Efecte deosebite de stil se dobândesc prin repetarea substantivelor însoţite de sinonime cu funcţii ascendent afective sau ironice. Arcaşul, înspăimântat de iuţeala şi cruzimea fratelui Jean, răcnea cât putea, doar va câştiga bunăvoinţa acestuia: „Părinte iereu, părinte ieromonah, părinţele abate, părinte stanţe, părinte arhimandrit viitor, părinte protopopule...” Spaima bietului arcaş creşte şi fiecare grad este marcat de câte un vocativ repetat pentru o treaptă preoţească în plus. În raport cu desperarea, linguşirea nu mai este o potenţă lucidă, ci una afectivă, emotivă. Tot prin repetarea apelativelor se exprimă exaltarea provocată de bucurie: „Hei, frate Ioane, vere, frate

Ioane, hai să ne îmbrăţişăm, ce dracu', amice”. Niciun mijloc nu e mai bun decât repetiţia pentru a crea sentimentul unei bucurii exultante, sub presiunea căreia o prietenie este simţită ca un grad de rudenie.

Asemenea repetiţii care să sugereze creşterea ascendentă a spaimei sau a bucuriei rar le întâlnim la Creangă, în opera sa repetiţiile transmit o mişcare emoţională mai liniştită, mai stăpânită, instilată cu multă ironie prin sinonime. Denumirea împăratului Roşu când „Măria-Sa”, când „Luminarea Sa”, când „Înălţimea-Sa” devine iritantă, chiar pentru cel învăţat cu linguşirea. Repetarea acestor titluri îşi are tâlcul ei batjocoritor, simţit şi de împărat, care „îi asculta cu dezgust şi înghiţea cu noduri”.

Caracteristic pentru culoarea limbajului la ambii scriitori este repetiţia din expresiile aforistice, fie proverbe, fie ziceri populare, fie calambururi rostite pentru plăcerea auzului. În acestea din urmă se ciocnesc nu numai cuvintele, ci şi sunetele, potrivite pentru efecte

onomatopeice cuprinzând intenţii umoristice. În capitolul „Sporovăielile beţivănarilor” din Gargantua, asemenea repetiţii sunt rostite cu nespusă voluptate: „Beau pentru setea viitoare! beau în loc... veci! O vecinicie de beţie şi o beţie-n veci ne ţie”. Parcă-l auzim pe popa Buligă din Amintiri din copilărie, când şi el parafrazează şi parodiază, repetând formulele de cult, binecuvântând mâncarea şi „băuturica”.

robilor catiheţi. În jocurile aforistice repetiţia devine aproape refren: „Pe mocofan îl ungi, te-mpunge; pe mocofan îl împungi, te unge”, spune Rabelais. Şi eruditul continuă, parafrazând pe Platon: „atunci vor fi republicile fericite, când domnitorii vor gândi sau gânditorii vor domni”.

Şi la Creangă repetiţia se concentrează, dar în metafore aforistice de esenţă populară. Pentru oboseală din nemişcare şi aşteptare el găseşte expresia: „mi-a trecut ciolan prin ciolan”. Când citează poporul în înţelepciunea lui, spune atât: „Bine a zis cine a zis”, emiţând prin repetiţie şi o judecată de valoare; pentru isteţime în alegerea stăpânilor, aminteşte că „Ia calic slujeşti, calic rămâi”. Repetiţia are aici rolul de a sublinia valoarea practică a unui principiu moral. Pentru o ceartă greu de împăcat sau o bătaie greu de împiedicat, autorul român foloseşte o altă zicere populară: „Lasă-l, măi! L-aş lăsa eu, dar vezi nu mă lasă el acu”; sensul umoristic indică, în fond, seriozitatea încleştării. Altele sunt poate mai mult decât

„Repetiţii semantice”, cum le numeşte Iorgu Iordan. „Peste nouă mări şi nouă ţări” este metafora infinitei întinderi sau depărtări. Tautologia „praf şi pulbere” sugerează rezultatul în sens absolut al unei distrugeri. „Mare şi tare” este o repetiţie semantică, realizată printr-un dublu epitet, semnificând întruparea grandorii şi a voiniciei. De multă întrebuinţare, expresiile acestea sunt cam uzate, dar nu li se poate nega vechiul şi adâncul lor conţinut de viaţă, care în contextul Creangă reînvie iradiant.

Repetiţiile celor doi artişti nu ating numai cuvintele în corpul propoziţiilor, ci şi silabele sau sunetele, vocalele sau consoanele din cuprinsul cuvintelor. Intenţiile, desigur, sunt diferite în folosirea acestui procedeu. La Rabelais asemenea repetiţii sunt mijloacele materiale ale caricaturizării, cum se întâmplă în imitarea cântării călugărilor pe glasul al optulea: „lui, nim, pe ne ne ne ne ne ne turn, ne num, num, mi, i, mi, i, mi, co, o, ne no, o, o, ne no, ne no, no, no, rum, ne num, num” (Plattard, p. 97). La fel de caricatural reproduce Rabelais

cuvântarea ritorului Ionious Spagascurto, delegat să capete clopotele de la Gargantua, euvâratatare punctată fiziologic prin:

„Ahâm, hâm, hâm, prin hă, hă, hă, sau Hâr, hâr, mir, gâr, gâhâmâr, ptiu, pişi” (ch. XIX), onomatopei dizgraţioase, care însoţesc ticuri oratorice. Repetiţia consoanelor iniţiale cu efecte onomatopeice este obsedant utilizată de artistul francez: „Unii crăpau fără să crâcnească, alţii crâcneau fără să crape. Unii crăpau crâcnind, alţii crâcneau crăpând”.

Ion Creangă, cu toată atracţia sa spre melodia cuvintelor, nu împinge jocul lor sonor atât de departe. Altele sunt intenţiile sale când recurge la asemenea repetiţii. „Biniiişor, sare şi ea din car”, exprimă grijă, încetineală, pândă; „Tiii! da’ ce mare peşte!” – mirare, uimire, admiraţie; „Taaare mi-i poftă”, dimensiunea, intensitatea dorinţei; „Te-a... aai dus, Ivane, de pe faţa pământului”, unde repetarea lui „a” adaugă la comunicarea sentimentului ireversibilităţii vieţii, retează scurt prin „dus”, adică moarte, şi la mărturisirea intensului regret; „Buuună treabă!” transmite prin repetiţia lui „u” aplecarea frecventă a autorului spre subtilă ironie şi autoironie. Desigur, şi la Creangă găsim înclinarea spre aspectele naturaliste ale expresiei, fotografiind şi sonorizând acţiuni şi gesturi:

„Lupul începe a mânca hulpav şi gogâlţ, gogâlţ, îi mergeau sarmalele întregi pe gât”; pupăza cântă întocmai:

„Pupu-pup! pupu-pup! pupu-pup!”, cadenţa celor trei grupe melodiindu-se fiecare cu precizie în interior

(ultimele silabe pronunţate legat). Bâlbâiala limbii, şi totodată a minţii, este sincronizată în cazna prostească a lui

Trăsnea: „Ce este gramatica română, este... ce este, este arata... nu arata... artea... artea, ce ce... ce ne învaţă, învaţă... învaţă... ce ne învaţă; a vorbi...”

Procedeul acesta la cei doi scriitori nu se rezumă la punerea în valoare a cuvintelor şi a sunetelor. Propoziţii întregi se repetă pentru a dobândi efecte satirice sau umoristice, ori amândouă la un loc. În mod deosebit, sensuri ironice se obţin din tehnica construcţiei pleonastice, realizându-se, numai aparent, aspectul pur al flecărelii sau al unei greşeli stilistice. Rabelais foloseşte acest procedeu când parodiază stilul biblic al rugăciunilor pline de repetiţii, totdeauna aceleaşi, dar spuse cu alte cuvinte, fie că este vorba de adorarea divinităţii, fie de prinosul de mulţumire. Aceleaşi efecte se obţin în înşirarea

îndeletnicirilor lui Gargantua dat în grija lui Ponocrat. Altă dată, repetiţiile slujesc foarte bine tautologia. Artistul îşi ia în răspăr astfel vecinii din Picardia: „din născare notorii ca faimoşi flecari şi babani bărbieri de braşoave bărboase, în ce priveşte caii verzi”.

La Creangă, neglijenţa ţăranului pentru folosirea corectă a termenilor se întoarce batjocoritor împotriva preoţilor, care, sub orice denumire, toţi sunt una, identitate exprimată pleonastic, în sprinten joc: „nu-i Tanda, şi-i

Maneta; nu-i tei-belei, ci-i belei-tei… de curmeiu… Mecet.

Berechet, Pleşcan cum s-a fi chemând, Ioane, ştiu că ne jupeşte bine”. Aici repetiţia se efectuează onctuos, slujind dispoziţia jovială şi intenţia comicului satiric.

Repetiţia în arta expresiei la cei doi scriitori rămâne astfel un procedeu frecvent, descoperind şi consumând sensurile crude şi subtile din propoziţie, sintagmă şi cuvânt, mimând oralitatea populară în ce are ea mai specific. Urmărind feluritele întrebuinţări ale enumerării şi repetiţiei la cei doi artişti, intrăm în laboratorul intim al fonografierii limbajului. Acest fel de vorbire face parte din structura personajelor. El se recreează în raport cu starea psihică a acestora, în strânsă corelaţie cu gesturi şi manifestări fiziologice. Autorii nu mai au nevoie să intervină, separat, în chip de comentariu, cu descrierea stărilor sufleteşti, cu semnalarea gesturilor care însoţesc vorbirea sau cu însăşi senzaţia fiziologică care însoţeşte producerea vorbirii. În actul limbajului direct, toate acestea sunt implicite. Dispoziţiile sufleteşti le simţim şi le înţelegem, gesturile ni le închipuim, actele fiziologice ale vorbirii le vedem chiar în timpul producerii lor. Avem în faţă actori care determină pe creatorii lor să dispară din momentul în care ei încep să vorbească. Limbajul este expresie a întregii lor fiinţe. Se spune în mod obişnuit că cele mai naturale stări sufleteşti îşi găsesc expresia în limbaj. Ni se pare atât de perfectă această intimitate, încât nu greşim dacă spunem că la Rabelais şi Creangă limbajul este acela care exprimă întreaga fiinţă a celui care vorbeşte. Naturaleţa limbajului face să transpară întreaga natură umană. Şi exemplele ne edifică în dublă versiune: franceză şi română. „Cordieu! (dist le maistre d’hostel) nous avons trouve un causeur” („Doamne [mânca-l-aş – se cruci mai marele], dădurăm peste un ritor”), ne dezvăluie un om care se minunează de un năzdrăvan, faţă de care nu poate nutri invidie, ci un fel de dragoste părintească, dragoste care conţine şi admiraţie ca

pentru un învăţat, oricând capabil să pună în încurcătură oameni de talia celui care vorbeşte. Primele două cuvinte conţin neapărat şi gestul crucim, căci „se cruci mai marele” este un adaos al traducătorului, care a văzut, dincolo de textul original, un gest neconsemnat separat de către autor.

Situaţia este identică într-o altă expresie: „O (dist

Grandgousier), que tu as bon sens, petit guarsonnet!”

„Ptiu! (îl stupi Grandgousier), că mintos mai eşti. băieţelu tatii”). Acesta este un părinte uimit de fiul său care dă dovada unei mari isteţimi. Traducătorul vede, dincolo de litera textului francez (este rostul oricărui lector atent), un tată care se minunează într-atât, încât îşi scuipă feciorul să nu se deoache. Textul francez nu pomeneşte de acest gest şi nu-l consemnează (cum face traducătorul între paranteze). Elocvenţa expresivităţii limbajului se impune de la sine în construcţii exclamative: „Vrayement, tu es bien acreşte a ce matin!” („Alei, că moţat mai eşti, semeţule!”); „c'est dist il, bien chien chante!

Vertus Dieu, que ne chantez vous” („Bine vă mai şade, câni cântaţi”); „Ha, Frère Jean mon amy, Frère Jean, je me rend!” („Valeu, frate Ioane, frăţioare, frate Ioane, mă dau prins”). Câte propoziţii, tot atâtea sentimente şi senzaţii (mirare, uimire, mânie, durere) şi tot atâtea gesturi şi manifestări fiziologice. Printr-un asemenea limbaj se creează fiinţe întregi, vii.

Acelaşi miracol îl prezintă propoziţiile concentrate în exclamaţii şi interjecţii din textul lui Creangă. Să luăm, spre exemplu, vorba „farmazoanei” lui Roş împărat, rostită în momentul în care se vede trădată de pasărea trimisă să aducă „apă vie şi apă moartă” de unde se bat munţii în capete: „Alei, ţolină ce-mi eşti! zise fata împăratului, da' bine m-ai vândut”. Intercalarea autorului

(zise fata împăratului) este absolut inutilă. Şi fără această indicaţie, strict formală, se ştia că nimeni din cei de faţă nu putea vorbi astfel. „Ţolină” este cea mai grea vorbă de ocară ce s-ar fi putut arunca unei fiinţe. Dacă o unim cu interjecţia de la început, dintr-odată simţim ciuda ce a cuprins-o pe fata de împărat, cu atât mai mare, cu cât tocmai sluga cea mai credincioasă a putut să-i facă una ca asta. Nu-i trece nicio clipă prin gând că pasărea nu şi-a putut îndeplini misiunea, ci posibilă nu părea fi decât alternativa trădării. „Bine m-ai vândut” spune însă mai mult. Trădarea a fost măiestrit executată. A fost trădată ea, vrea să spună, care este o împărăţiţă, ea, care este o vrăjitoare. Oricine îşi

poate închipui gesturile de ameninţare şi necaz pe care le poate face cineva într-o asemenea stare. Orice traducere a acestei situaţii într-o altă limbă este o trădare, dacă echivalentul textului românesc nu reflectă imaginea vrăjitoarei mânioase, dar tot atât de înciudată pe ea însăşi, imagine din a cărei vorbire să nu lipsească nici gesturile corespunzătoare.

Stări sufleteşti exprimate, însoţite de gesturile respective, bănuim şi dincolo de propoziţii cum ar fi: „Măi, da' al dracului onanie de om mai e şi acesta!"; „Ptiu, drace! în ce încurcătură am intrat"; „Alelei! fecior de om viclean ce te găseşti!" Dincolo de aceste exclamaţii apar figurile celor ce le rostesc.

Un rol important în stilul vorbit din exemplele date îl au interjecţiile care deschid, în mod obişnuit, vorbirea personajelor. Nici aşezarea lor iniţială nu este întâmplătoare. Ele trasează tonalitatea propoziţiei, constituind o variată gamă exclamativă. Desigur, atât Rabelais, cât şi

Creangă folosesc interjecţii onomatopeice, reproducând diverse sunete şi zgomote din natură. Constatăm însă că preferinţele celor doi scriitori se îndreaptă spre interjecţiile care exprimă stări sufleteşti, senzaţii, acte de voinţă. Dintre interjecţiile onomatopeice, sunt folosite mai ales cele care au sunete însoţitoare ale unor manifestări fiziologice omeneşti. Este firesc, deoarece cei doi artişti nu sunt interesaţi atât de cadrul exterior natural, cât de natura omenească, impunând expresiei valori stilistice diversificate considerabil. Imprecaţiile, exclamaţiile, tonificate de interjecţii, conferă culoare limbajului, individualizare până la autenticitate, coeziune intimă între autor şi personaj, până la împrumuturi reciproce de vorbire, familiaritate între personaj şi cititor sau ascultător.

126. O abundenţă a folosirii comparaţiei la ambii scriitori nu este greu de observat. De asemenea, se poate vedea că a doua parte a comparaţiei are un conţinut concret (din realitatea imediată). Mai totdeauna, această parte devine expresia dăltuită a figurilor şi mişcărilor în plin avânt. Desigur, nu trebuie uitat că la cei doi creatori acest mijloc stilistic capătă funcţie umoristică sau satirică. Comparaţiile se construiesc astfel nu prin înrudiri de termeni, ci mai mult prin asociaţii de imagini figurative sau dinamice în ample propoziţii care stârnesc hazul. În Gargantua, ţăranii liberi „bătură la brutari de-i cojiră, dând în ei ca la fasole". Tot aceştia se năpustiră

„Şi-i fugăriră ou o ploaie de bolovani de părea că baite grindina". Fratele Ioan Zdrelitorul îi altoia pe soldaţii lui

Picrocole „fără să zică păzea! că-i dobora ca pe nişte porci... sau îi... dăula ca pe o javră". Vrăjmaşii înspăimântaţi de exhibiţiile lui Gimnast „o împunseră la fugă în neorânduială, zvârlind câte o căutătură în urmă, ca o javră care a pus gura pe un ciolan". Din aceste exemple se poate vedea astfel cum comparaţia nu apare singură.

Ea este precedată de cuvinte transfigurate poetic sau de expresii care au trecut pragul spre metaforă. Acestea, împreună cu comparaţia, dau o imagine globală metaforică. În primul exemplu, pe lângă comparaţia „ca la fasole", se reţine şi metafora verbală plasticizantă „cojiră". Sinteza aceasta dă imaginea globală a desprinderii boabelor de fasole din teaca lor, în urma bătăii cu vergile. Abia această imagine, astfel întregită, construieşte stilistic bătaia de pomină încasată de brutari. În al doilea exemplu, comparaţia „părea că bate grindina" este precedată de „ploaia de bolovani". Comparaţia metaforizată (desimea căderii bolovanilor, ca ploaia), împreună cu bătaia grindinii, formează imaginea globală a bătăii cu pietre abătute asupra bieţilor brutari. Într-un context scurtat, în exemplul al treilea, apar două comparaţii: „ca pe nişte porci" şi „ca o javră". Acestea sunt numai nişte componente ale imaginii globale a masacrării, fără avertisment, a ostaşilor picrocolind. În sfârşit, în al patrulea exemplu comparaţia finală nu apare nici ea singură. Ea este precedată de cele două imagini ale fugii, care nu sunt altceva decât primul component al comparaţiei. Din această asociaţie rezultă aspectul plastic al fugii celor învinşi.

În perioade mai strânse, Creangă construieşte comparaţii cu funcţii mai individualizate în contextul frazei, înfăţişând dimensiunea şi mişcarea personajelor. Cocoşului năzdrăvan, pe lângă care „elefantul ţi se părea un purice", moşneagul îi deschide poarta şi „iute ca un prâsnel aşterne ţolul" în mijlocul ogrăzii. Comparaţia cu „elefantul" şi „prâsnelul" se referă la persoane diferite, dimensiuni şi funcţii deosebite. După ce reproduce toată pălăvrăgeala spinului, despre cum trebuie să fie sluga şi stăpânul, de ameţise pe împărat şi fiicele acestuia, povestitorul scrie că „spinului îi mergea gura ca pupăza".

Altă dată, el fixează plastic abundenţa rostirii cuvintelor, imposibil de urmărit: „gura babei umbla ca meliţa". Cei doi termeni de comparaţie luaţi din contexte diferite sugerează mişcările gurii în sus şi în jos, construind imaginea caricaturală a vorbăriei.

Păsări-Lăţi-Lungilă, care mânca păsările cu pene cu tot, chiar atunci avea un vraf de păsări lângă ei şi se ospăta dintr-însele cu lăcomie „ca un vultan hămesit”. Gerilă, din pricina frigului, „clănţănea din măsele ea un cocostârc din cei bătrânicioşi”; Ivan

Turbincă se înfăţişează boierului „eu turbinca plină de draci, care se zbăteau ca peştii în vârşe”. Comparaţiile în asemenea termeni se continuă şi în Amintiri din copilărie.

Imaginea învăţării mecanice, de pildă, este sugerată în cazna catiheţilor, care „dondăneau ca nebunii”, sau în strădania zadarnică a lui Trăsnea de a da o definiţie: „Închizând ochii, răspunde iute-iute şi mormăit, cum cer calicii la pod”. Trebuie subliniat că ideea de mişcare, de agitaţie – ca şi la Rabelais – nu lipseşte din niciun termen de comparaţie, fie că sugerează abundenţa vorbirii

(umbletul meliţii sau al pliscului pupăzei când îşi strigă numele), fie că indică lăcomia („vultan hămesit”) sau frica de moarte (zbaterea peştilor în vârşe). Lipsesc, desigur, din opera povestitorului nostru acele comparaţii livreşti, pe care le găsim la Rabelais. Naratorul cărturar putea spune despre iapa lui Grandgousier că era „mătăhăloasă cât şase alifanţi”, dar că „avea picioarele despicate în chip de peşte, ca şi calul lui lui în Cezar”, pentru că citise Istoria naturală a lui Pliniu. Un general de al lui

Picrocol, pentru a-şi arăta spiritul războinic, se putea exprima că nu vrea să se întoarcă, pentru a-şi petrece vremea cu muierile „înşirând mărgele sau torcând ca Sardanapal”. Comparaţia ridiculizează de două ori fala goală a războinicului. O dată, vizând lăudăroşenia, iar a doua oară, lipsa de instruire, deoarece se confundă Ahile cu legendarul rege asirian. De asemenea, Gimnast, comparativ, putea aplica metoda perşilor în obişnuirea cailor cu cadavrele. Învăţase acest meşteşug din tratatul Despre firea animalelor a lui Elian care, la rândul său, cita din

Homer, relatând despre procedeele lui Ulise şi Diomede în dresarea cailor. Rabelais compara, de asemenea, moartea oamenilor lui Picrocol cu moartea filistinilor din Biblie.

Comparaţiile erudite nu au însă totdeauna eficienţă sensibilizatoare. Al doilea termen al comparaţiei, sau termenul cu care se compară este adesea vag şi general sau local şi particular. Astfel, judecătorii „sunt mai firoscoşi decât natura însăşi”; sau: „domnilor, eu sunt un biet calic – lipit ca dracul”, cum spune Gimnast când vrea să

scape cu faţa curată. Când scriitorul spune că Gargantua, şcolar, purta un pupitru „cântărind mai bine de şapte mii de cântare, al cărui penar era aidoma de gros şi greu ca stâlpii cei mari de la Enay” –, ne dăm seama de enormitatea pupitrului; nu tot atât de uşor însă, ne putem imagina stâlpii pe care se sprijinea penarul. Aici devine necesară, mai mult ca oriunde, nota de la subsol, oare să precizeze atât pentru francezi, cât şi pentru străini, că e vorba de biserica Saint Martin d'Ainy, de lângă Lyon, care avea o cupolă „sprijinită pe patru stâlpi de granit egiptean – provenind din vestitul templu al Romei”. Tot atât de puţin sensibilizaţi suntem şi când aflăm de urechile iepei gigantice care sunt „aidoma cu ale caprelor din Languedoth (Languedoc)”. O singură dată foloseşte Creangă o comparaţie similară, atunci când moartea îl blestemă pe Ivan Turbincă să trăiască veşnic, „cât zidul Goliei şi

Cetatea Neamţului”. Asemenea comparaţii stârnesc imagini sensibile şi depline satisfacţii celor din partea locului, dar receptivitatea lor este redusă pentru cei mai mulţi, datorită generalităţii sau particularităţii lor. Ele îşi au explicaţia în intenţionalitatea autorului, scontând poate efecte polemice, umoristice sau aluzii de coloratură locală, spre a da satisfacţii unor localnici, bucuroşi să se regăsească în paginile unui vestit roman cu propriile lor peisaje sau monumente, cu atât mai mult, cu cât acestea sunt şi locuri de baştină sau în care a trăit cândva autorul. Asemenea considerente au mai puţin de-a face însă cu funcţionalitatea plastică a comparaţiei.

În cele mai multe cazuri, Rabelais foloseşte culoarea până la pastă crudă şi sunetul până la onomatopee. Mânuieşte asociaţiile până la silabă, până la sunet, şi comparaţiile ajung adevărate calambururi. Un conviv, fără nume, a lui Gramdgousier, se consolează: „Nu sug mai mult ca un burete” şi altul îi răspunde ca un ecou „M-aghezmuiesc în stacană ca o oatană în sutană”. Setea este asemuită cu „Sitio” (vorba lui Christos răstignit pe cruce). Comparaţia se despleteşte în adevărate paralelisme sintactice: „Domnu' Dumnezeu lasă luna, bolidele... noi lăsăm blidele lună”, sau „Pofta vine mâncând... setea se duce bând”. Drăgălaşul vinaţ alb „zău dacă nu fâşâie ca mătăsica”, atunci când eşti „căptuşit” (cherchelit). Şi nu numai acestea. Uneori stări biologice, fiziologice chiar îşi găsesc expresia în comparaţii unde al doilea termen izbeşte ca o surpriză. Observaţia ascuţită, îmbinată cu batjocura usturătoare, se simte pretutindeni. Alteori, intră în funcţie micile emoţii omeneşti şi giganţii care le încearcă.

Astfel, uriaşul Gargantua „într-atât se fâstâci, încât se porni pe plâns ca o vacă”. Asemenea asociaţii groteşti se amplifică în tablouri cu pastă expresionistă: „căscau la el gura căscată de o şchioapă şi cu limba scoasă de un cot ca ogarii, aşteptând să le vie rândul la duşcă”.

La Creangă, observaţia acută a realităţii şi intenţiile umoristice duc la asociaţii neaşteptate. Povestitorul român nu apelează la izvoare livreşti, nici la consideraţii abstracte şi nici la termeni locali apropiaţi sau mai depărtaţi care să restrângă universul sensibil al receptării.

Cei doi scriitori se întâlnesc adesea însă, mai ales când nu părăsesc matca populară. Povestitorul român exprimă astfel insistenţa cu care aleasa este urmărită: „Începe a se ţine de fată ca scaiul de oaie”. Asemenea comparaţie pare expresia concentrată a insistenţei lui Panurge pe lângă rebela doamnă din Paris, descrisă luxuriant în Pantagruel. Fără asociaţiile licenţioase ale înaintaşului său.

francez, artistului nostru îi reuşesc câteva „graţiozităţi”.

la adresa femeilor. Astfel, fata babei din povestea Fata babei şi fata moşneagului duminica şi sărbătorile „era împopoţonată şi netezită pe cap, de parc-o linsese viţeii”, şi pentru că era „fata mamei”, „se alinta cum se alintă cioara în laţ”. Asemenea asociaţii se extind şi cu ajutorul lor se definesc portretistic personajele. În drum spre şcoala din Broşteni, şcolarul din Amintiri ajunge la Fărcaşa, unde lena fost „masul” împreună eu „părintele Alexievici din Dorna, care avea o guşă la gât cât o ploscă din cele mari şi gârâia dintr-însa ca dintr-un cimpoi, de n-au putut închide ochii de răul său mai toată noaptea”. La Socola, ultima şcoală a lui Nică a lui Ştefan a Petrii, pomenită în aceeaşi operă, ajunseseră sumedenie de catiheţi şi tineri, „iar cei mai mulţi cu nişte târsoage de barbe cât badanelele de mari”.

Înrudit cu Rabelais prin descrierea mişcării, prin intenţiile umoristice şi satirice, prin portretistica personajelor şi sensibilizarea stărilor de foame, sete, râs, plâns.

Creangă concretizează în comparaţii unele aspecte, careating punţi sensibile, inefabile, spre adevărata poezie. Cu mijloace simple, puse la îndemână de tradiţia orală a tezaurului popular, ca şi de cadrul rural, marele nostru povestitor înfăţişează prin acelaşi procedeu stilistic anumite momente de viaţă în afara sferei fizice, atingând pe cea a sentimentelor. Astfel, în Harap Alb, pentru a comunica antipatia fetelor de împărat faţă de spân, acestea-l

privesc „cum priveşte câinele pe mâţă şi le era drag ca sarea-n

ochi”. Ura şi dragostea sunt sugerate printr-un paralelism de metafore: fata moşneagului era „piatră de moară înoasă”, iar fata babei, „busuioc de pus la icoane”. În comparaţiile în care unul din termeni este abstract, apelurile la folclor dau rezultate deosebite. Un popă tuns era lucrul cel mai neobişnuit pe atunci. Ivan

Turbincă este astfel cercetat pentru „guleaiurile” sale: „Ţi s-a dus vestea ca de popă tuns”. Însuşi autorul se recomandă printr-o asociaţie neaşteptată, spunându-se că era

„Plin de noroc ca broasca de păr”. Capacitatea de iradiaţie a construcţiilor afective folclorice este astfel plasată de artist, încât aceasta nu pierde nimic din forţa ei plasticizantă. Prietenia, îngăduinţa, ospitalitatea ni se transmit în cuvintele nevestei necredincioase din Steni Păţitul: „Îi trăi pe lângă noi să banul cel bun”. Stările afective înfăţişate de Creangă sunt numeroase şi comparaţiile sale nu au numai funcţie umoristică; uneori ele comunică sentimente grave. În structura asociaţiilor intră astfel elemente care exprimă sentimentul greu al senectuţii, al desperării, al cufundării în cele mai negre gânduri. Bătrânii din Povestea porcului sunt „albi ca iarna şi posomorâţi ca vremea cea rea”. În momentele sale de încercare şi grea cumpănă, Harap Alb este întunecat de gânduri şi „galbăn ia faţă, de parcă-i luase pânza de pe obraz”, echivalenţă dusă până la extrem, sugerând paloarea unui mort.

Scriitorul, în proza căruia peisajele sunt foarte puţine, prin alăturarea unor notaţii tactile, vizuale şi dimensionale, a realizat una din cele mai sensibile comparaţii, în cadrul unui tablou de natură. Calul lui Harap Alb, înainte de a merge să aducă salăţi din grădina ursului.

„Se lasă încet-încet într-un ostrov mândru din mijlocul unei mări, lângă o căsuţă singuratecă, pe care a crescut nişte muşchi pletos de o podină de gros, moale ca mătasa şi verde ca buratecul”. Nu o dată, dispoziţiile poetice se desăvârşesc în ritmurile interioare ale frazei sau în comparaţii surprinzătoare: „piatra din capul cerbului strălucea, de se părea că Harap Alb, soarele ou el ducea”.

Se poate afirma deci că între comparaţiile lui Rabelais şi cele ale lui Creangă există multe note comune, dar şi diferenţieri specifice. Adevărata mină de aur în comparaţii naturale autentice o formează pentru Rabelais cunoaşterea limbii vorbite a poporului. La Creangă, comparaţiile poartă o dublă pecete. Pe de o parte, cea a izvorului folcloric oral din care a luat naştere opera sa”.

Iar pe de alta, a limbii poporului pe care a cultivat-o toată viaţa. Se poate observa apoi că şi în ceea ce priveşte conţinutul, la scriitorul francez se desprinde acelaşi dublu aspect: erudit şi popular, dar la povestitorul nostru conţinutul este unic, popular. Din analiza comparaţiilor erudite ale lui Rabelais rezultă un anumit caracter abstract sau particular, având o cotă mai redusă de sugestie, de relief. Cele smulse vorbirii populare își păstrează caracterul concret și deci toată forţa de sugestie. Terenul întâlnirii între comparaţia lui Rabelais şi Creangă este acest câmp concret. Aici rezidă – referindu-ne la acest aspect – adevărata lor forţă. Cele mai valoroase din punct de vedere artistic sunt cele care se păstrează în cadrul domestic, unde elementele de comparat sunt mai la îndemâna tuturor, cu şanse deosebite de popularitate.

Cadrul comparaţiilor lui Creangă se mărgineşte la elementele concrete găsite într-un sat de munte. Cel al povestitorului francez se măreşte considerabil, adăugându-i-se mediul orăşenesc şi cel exotic, cuprinse în conţinutul picaresc al romanului său. O trăsătură comună la cei doi artişti ne-o oferă cel de al doilea termen al comparaţiei care trebuie să dea relief similitudinii. Ca valoare, acesta este cu necesitate micşorat, degradat. Explicaţia este uşor de dat, deoarece proza celor doi scriitori este instilată cu intenţii umoristice, satirice şi parodice. Datorită temperamentului lor artistic, Rabelais duce această degradare până la limita extremă, căzând în naturalism licenţios, pe când povestitorul român cultivă mai mult eufemismele, înfrângându-se, adesea, cu sfială, în mijlocul echivocului sau al sugestiei prea îndrăzneţe. În mod deosebit, echivocul apare în Moş Nichifor Coţcarul şi în câteva momente din Amintiri. Ou caracter de excepţie, aflăm un Creangă mai direct, în momentul în care a vrut să compare fuga dracilor din turbinca lui Ivan cu fuga tăunilor. Deşi termenul nespus se pierde în puncte de suspensie (nu aflăm asemenea reticenţe la Rabelais), nu este niciun dubiu asupra veracităţii termenului. Licenţa reprezintă un moment expresiv şi frecvent în jocurile copiilor de la ţară, ca povestitorul să fi putut renunţa la această comparaţie. În ce priveşte cele două povestiri pornografice, niciodată publicate, ele nu pot fi socotite literatură.

Tot cu privire la acest al doilea termen al comparaţiei, trebuie să semnalăm că, spre deosebire de Rabelais, pornit mereu pe harţă, artistul român are şi înclinări spre înduioşare, spre naiv

sentimentalism. În asemenea dispoziţii, comparaţiile devin sensibil poetice, dacă ne gândim la unele secvenţe în Amintiri din copilărie sau în complexul basm Povestea lui Harap Alb. Comparaţiile intră în mod obişnuit în propoziţii simple în care îşi fac loc cei doi termeni, dar datorită abundenţei verbale – notă comună celor doi scriitori – ele se prezintă în suită. Dacă în opera lui Creangă se păstrează oarecare măsură, Rabelais împinge procedeul până la exces. Comparaţiile sale se despletesc în două sau mai multe paralelisme sintactice şi, pe spaţii largi, într-o adevărată beţie a similitudinilor.

127. Izvorâtă din comparaţie, fie prin simplul transfer, fie prin analogie şi sinteză, metafora îndeplineşte funcţia ei estetică de sensibilizare şi potenţare a imaginii. La cei doi artişti, vom găsi mai puţin metafore decât comparaţii. Deţinând puterea exprimării directe, orale, ei folosesc mai rar această figură poetică, ea reclamând un demers mai sinuos pentru gândire şi mai frecvente sondaje în fantezia poetică. Pe de altă parte, putem spune că, deşi au trăit în perioade de timp diferite, ambii artişti au creat în epoci în care triumfă raţiunea, echilibrul, cultul stilului sobru şi clasic. Integraţi într-o asemenea matrice, expresia lor artistică nu excelează prin euforie metaforică, rezultantă obişnuită a contemplării exuberante a naturii şi a spiritelor înfierbântate de o viziune romantică a vieţii. În schimb, direcţia stilistică renăscută din simplitate clasică şi populară va explora profunzimile naturii umane, sensibilized psihologic caracterele şi dinamizând din adânc acţiunile. Pe un asemenea drum merge şi metafora la cei doi scriitori. Subliniem în plus că procesul metaforic capătă la ei o modulaţie caracteristică, datorită structurii lor joviale. Aceasta imprimă metaforei o direcţie satirică sau o tentă învăluitoare umoristică.

De la început, ni se impune ou claritate o consemnare: frecvenţa metaforelor de esenţă populară pare mai mare în poveştile lui Creangă decât în romanul lui Rabelais. Prezenţa mai numeroasă a acestui trop la povestitorul nostru1 îşi are explicaţia în utilizarea în mod obişnote:

1 Nu putem fi de acord cu afirmaţia lui Ibrăileanu, care în

Viaţa românească, 1910, nr. 6, spunea că în opera lui Creangă lipsesc metaforele.

nuit a expresiilor în care se concentrează experienţa de veacuri a unui popor. În schimb, artistul român este depăşit de marele creator francez în vehicularea metaforelor erudite, care presupun o

considerabilă informaţie livrescă, la acesta cu totul neobişnuită. În primul rând, este firesc să constatăm metafore în construirea universului fantastic. Fiind vorba de fiinţe gigantice, cu puteri supranaturale, care intră în relaţii cu făpturi obişnuite, se creează două paradigme, care se interferează, se măsoară şi se confruntă necontenit: lumea gigantă şi cea măruntă, lucrurile însufleţite şi neînsufleţite, acţiunile ce se sensibilizează şi se potenţează, evident, pe linia exagerării. La Rabelais, peregrinii abia se putură ţine departe de „râşniţele măselelor” lui Gargantua şi erau să fie târâţi în acel „fund de ocnă” care era „genunea stomacului” său de gigant. Nişte lindeni din capul uriaşului devin „ulii lui Montagu”, numele unui vestit colegiu parizian, iar simplă „umbra unei clopotniţi este prăsitoare”.

pentru nevestele de peregrini, rămase pe seama călugărilor. Aici termenii de transfer capătă dimensiuni exagerate, dar metamorfozarea se menţine încă în cadrul micului univers.

La soritorul român procesul metaforic se potenţează depăşind aceste margini. Dimensiunile se măresc considerabil. Sensibilizând elemente din marele univers, acestea devine cosmice. Setilă este „fiul secetei, născut în zodia raţelor”, iar Păsări-Lăţi-Lungilă este „brâui pământului”.

şi nici mai mult, nici mai puţin decât „scara ceriului”. Aceste metafore asociază hiperbole exprimând adevărate viziuni astrale şi telurice: „bolta ceriului”, „fundul pământului”, „temeliile lumii”. Asemenea asocieri trezesc, desigur, în cititor sau ascultător sentimentul dimensiunilor grandioase, fac să crească paroxistic: uimirea, spaima, admiraţia.

La cei doi artişti există metafore, evident mai puţine, care n-au o semnificaţie hiperbolică. Ele sensibilizează dimensiunile în sens regresiv, urmărind să coboare mărimea şi valoarea până la desconsiderare, disimulând dispreţul pe claviatura satirei şi umorului, până la contestare. În romanul lui Rabelais războiul cu arme grele capătă dimensiuni batjocoritor de mici. O lovitură de tun în tâmpla dreaptă nu pricinuieşte rău gigantului Gargantua „nici cât l-ar fi lovit o prună”. Ghiulele trimise de soldaţii lui Picrocole sunt inofensive pentru că ajungeau la el boabe de struguri; gloanţele şi pietroaiele aruncate de pe metereze erau „niscaiva tăuni”, iar capul gânditor al omului nu era decât „tiparul scufei”. La Creangă, numele însuşi al dracului – Chirică – însemna infinit mai puţin decât ce se înţelegea prin puterea

diavolească: „un fel de vrăbioi închircit”. Raiul este microdimensionat, văzut nu numai prin prisma bunei stări ţărăneşti, cu epitete devorarizante, ca „sărăcăciosul ista de rai”, dar şi prin diminuante proverbe metaforă: „fală goală, traistă uşoară”. Monitorul pus să-l asculte pe Nică „era înaintat la învăţătură până la genunchiul broaştei”, iar Trăsnea nu era bun „nici de zama ouălor”.

Se mai poate observa apoi că sintezele cu ajutorul substantivelor şi a adjectivelor metaforice sunt puţine.

Ambii scriitori nu cultivă, în mod special, metafora statică şi picturală, dar, evident, ea nu poate fi trecută cu vederea. Şi în acest fel de metafore se simte tonalitatea jovială cu intenţii satirice, ironice şi umoristice. Rabelais scrie că bucatele pantagrueleşti nu sunt altceva decât „nişte crainice înainte mergătoare vinului”, iar pastrama:

„Pitaie de aducere a băuturilor”. Nici la povestitorul român asemenea metafore picturale nu sunt numeroase. Fata împăratului Roş era pentru Harap Alb „boboc de trandafir din luna mai, scăldat în roiua dimineţii, dezmierdat de cele dintâi raze ale soarelui, legănat de adierea vântului şi neatins de ochii fluturilor”, iar fata babei, spune cu ironie autorul, era pentru mamă „busuioc de pus la icoane”; fata moşneagului, în schimb, „era piatra de moară în casă”. Găsim, de asemenea, expresii populare metaforice: „cânepa dracului” (părul soacrei), „banu-i ochiul dracului” etc., abia ieşite din carapacea comparaţiei. Întâlnim şi metafore cristalizate, de factură originală: „uşa mântuirii” (uşa pe unde şcolarul trebuia să fugă din clasă) sau „ceasornicul satului” (pupăza, măsurătoarea timpului humuleştean).

Ceea ce impresionează în opera celor doi mari scriitori este dinamica imaginilor metaforice. Alcătuite din notaţii motrice de mimică şi gest, ele imprimă mişcare, vioiciune şi energie stilului. La romancierul francez, băuturile şi mâncărurile sunt într-o adevărată frenezie a mişcării: „şi-atuneea ţinte, unde nu-ncep a prinde clondirele să colinde, şuncile să se perinde, cofăelele zburătăcinde şi ploştile-n clinchet să se zvânte”. Însufleţirea şi personificarea bucatelor, într-un preludiu orgiastic, subordonează şi înlocuiesc actul închinării sau al îndopării cu mâncare şi vin. Cuvântul îşi pierde utilitatea de comunicare atunci când este înlocuit cu gestul expresiv şi dinamic. Gestul frecvenţei ducerii la gură înlocuieşte orice peroraţie despre desimea paharelor: „mâna asta îţi strică nasul”, iar în loc de orice îndemn pentru terminarea băuturii din pahar, Rabelais recomandă

gestul: „A la mode de Bretaigne” („răsuflă-d în fund bătrâneşte”), astfel ca să nu mai rămână nicio picătură: „nici să chiorăşti o muscă beţivă”. În numele unei mari strategii, duşmanilor trebuie să li se dea posibilitatea retragerii. Pentru a li se crea această iluzie, Gargantua sfătuieşte: „faceţi-le un pod de argint, numai ducă-se”.

La Creangă abundă metaforele, expresii ale activităţii, ale mişcării. Povestitorul nostru vehiculează un mare număr de ziceri populare concentrate metaforic de experienţa milenară. Elogiul activităţii este aşezat în antiteză cu ironia lipsei ei, sensibilizarea mişcării cu negaţia acesteia, vivacitatea acţiunilor omeneşti cu imobilitatea lor. Astfel Stan Păţitul se arată tare vrednic „că doar-doar o încăleca pe nevoie”; Harap Alb era pus la grele încercări, dar calul „filosof” îl încurajează cu binevoitoare ironie: „poate ai primit poruncă să jupeşti piatra morii şi să aduci pielea la împărăţie”; împăratul îşi ceartă blând feciorii că umblă „frunza frăsinelului”; iar spinul cu insolenţă se adresează curtenilor lui Verde împărat: „se vede că paşteţi bobocii”, vrând să spună că nu fac nimic sau nu se pricep să întreprindă ce trebuie într-o împărăţie. Sugestiv este înfăţişat în graiul popular omul neînvăţat care devine „o vacă de muls pentru fiecare”. Cele mai simple acţiuni se încarcă de afectivitate, capătă relief şi amplitudine în perspectiva timpului prin metaforele în care se încorporează. O căutată întâlnire a caprei cu lupul se potenţează în „dă cu crucea peste lup”;

dracii din poveste „cu Ivan şi-au găsit popa”; somnul din zori este atât de dulce şi profund, încât „doarme şi pământul sub om”; unul care caută cearta cu orice preţ: „caută pricină ziua-n amiaza mare cu luminarea”, iar simplul gând de a scăpa de gânsacul gălăgios se transformă în

Dănilă Prepeleac în: „las că te-nsor eu şi pe tine acuşi, măi buclucaşule”. Ca şi Rabelais, povestitorul nostru simte o plăcere deosebită să dea duh şi sens figurat acţiunilor şi mişcărilor care exprimă voia bună. Înciudat pe baba cea rea, el spune plin de satisfacţie că „de-acu a mai mânca şi răbdări prăjite”, iar mama lui Nică a lui

Ştefan a Petrii îşi „tolocănea” bărbatul că cheltuieşte bani pe băutură, amintindu-i că „trage sorocoveţii la mustaţă”; Popa Buligă juca „de-i pălălăiau pletele”, imagine plastică a părului roşu şi lung, fluturat în iureşul jocului, iar catiheţii chinuiau ciubotele în joc până

„asudau podelele”.

Metafora la Rabelais şi la Creangă nu figurează numai obiectele realităţii, nu reliefează doar mişcarea din natură sau acţiunile omului, oi ea pretinde un rost mai important: să sensibilizeze şi să potenţeze sentimentele, stările sufleteşti. Culegem câteva din această categorie de la artistul francez. Oaspeţii păcăliţi de Gargantua cu grajdurile unde-şi ţinea calul de lemn nu ştiau ce să facă, unde să se ascundă de ruşine „ori să râdă mânzeşte”, atât de încurcaţi erau de pălăvrăgeala lui. Ei se simţeau

„Tare plouaţi” la coborârea din grajduri, căci „mult i-a mai luat în focuri” şi „i-a potcovit” poznaşul. Nu lipsesc nici expresiile echivalente în româneşte cu „tobă de carte” şi „capul călindar” pentru multe cunoştinţe predate şi acumulate sau neacumulate.

La scriitorul nostru găsim o gamă întreagă de asemenea metafore, începând de la transferul simplelor senzaţii până la comunicarea sentimentelor puternice. Forând bogatele zăcăminte ale umorului popular, Creangă scoate la lumină material preţios căruia îi dă strălucire prin jocul fanteziei şi jovialităţii sale. Procesul de încorporare în metaforă începe la Creangă de la sublimarea comparaţiilor, în cuprinsul cărora se adună senzaţii şi instincte. De foame, pe Flămânzilă îl „roade la inimă”, deşi Ochilă nu le crede înfometaţilor, că doar nu le-au

„Mas şoarecii în burtă”. Totuşi, „udeala este ce este, că acolo stă toată puterea şi îndrăzneala”, îşi dă cu părerea

Setilă, căruia îi „stârâie gâtlejul de sete”. Sensibilizarea sentimentelor dovedeşte la povestitorul român o neasemuită putere de investigaţie psihologică. Numai din decuparea câtorva exemple desprindem multiple nuanţe ale sufletului omenesc, cum sunt: nepăsarea, insensibilitatea, necesitatea, ezitarea, temeritatea, prietenia, dragostea.

Împăratul Verde „se putea culca pe o ureche” din – partea nepoţilor: copilului din Amintiri”! îi crăpa măseaua în gură să iasă pe uşa mântudrii”; Chirică este silit de Ipate să vorbească odată, „să dezlege calul de la gard” şi să spună ce vrea de la el; acelaşi Ipate trebuie să dea dovadă de curaj, „să-şi ia inima în dinţi” şi să se ducă la boier, iar oaspeţii lui Roş împărat erau chiar temerari, dacă „încercau marea cu degetul”. Gama nuanţelor sufleteşti figurate este foarte bogată în opera povestitorului român.

Răutatea o vede întrupată mai ales în femei, căci Chirică, dracul, numai el ştie „cât le poate calul”; una chiar „a înălbit într-o singură noapte… în fântână… pe moşul său”, iar cumnata lui Dănilă era aşa de rea, că era „pestriţă la maţe”. De spaimă, moşneagului din Povestea porcului i „s-a suit părul în vârful capului”; de ciudă şi ruşine, fata leneşă a babei „îşi muşca degetele mămucuţii şi tătucuţii”;

de necaz, dar şi de durere, la răzbunarea caprei cu trei iezi, lupul „şi-a muşcat labele”; plini de încredere şi bunăvoinţă, părinţii îşi „dau cu mâneci largi” fata după un aşa ginere ca Ipate; Oşlobanu blestema „de-i curgea foc din gură”, iar între Pavel şi Mogorogea a fost întâi o prietenie „unghie şi carne”. Dragostei i se acordă o atenţie specială în metafora lui Oreangă. În durerea ei amestecată cu indignare, capra tot îşi aduce aminte că lupul „se rânjea” cu înţeles şi-i „făcea cu măseaua”; la hora din sat

„I se aprind lui Ipate al nostru căloiile” tocmai după cine nu trebuia, dar apoi a găsit una după care-i „sfârâia inima” căci „boldul satanei se vede că-l înghimpase”, iar pentru unul dintre catiiheţi sărutul crâşmăriţei era „mare mângâiere pentru un băiet străin, în ziua de lăsaţi a secului!…”

S-ar putea obiecta că multe din comparaţiile şi metaforele lui Creangă sunt de sorginte populară şi că nu sunt originale. Pent unele, dar numai pentru unele, obiecţia este întemeiată, deoarece multe sunt creaţii originale ale scriitorului, iar altele abia se mai recunosc în forma adaptată de el. A le deosebi, mai ales astăzi, când mare parte din opera lui Creangă s-a reîntors în matca populară, înseamnă a încerca să împarţi şi să desparţi ou mâna razele soarelui. Chiar dacă am considera că toate comparaţiile şi metaforele sunt de factură neschimbat populară, că ar fi fost prezente în circulaţia orală, înainte de apariţia Poveştilor şi a Amintirilor, meritul artistic al lui Creangă este de a le fi fixat, o dată pentru totdeauna, într-un text literar. Nu numai că le-a fixat, dar el le-a legat funcţional de celelalte elemente ale propoziţiei şi frazei, într-o unitate de nezdruncinat. Aceasta se impune cu necesitate, pentru că nicăieri în opera lui

Creangă nu vom întâlni reproduceri izolate şi liste copioase de ziceri populare, de sine stătătoare, cu finalitate antologică, ca la Rabelais, sau alcătuiri forţate în sens moralizator, ca la Anton Pann.

128. În afară de funcţiile indicate, metafora la Rabelais şi Creangă încorporează noţiuni, acte i înalte ale spiritului creator,

realizând splendide ale i observat că aceasta se realizează, nu numai gigantizării sau diminutivării, ci şi pe calea arii ideilor, a judecăţilor abstracte în elemente jrete ale realităţii. Printr-o amplă şi savantă aleg. e, creatorul francez îşi concretizează intenţiile de scriitor, mai ales când acestea bat drumurile lăuntrice făgaşului iniţial conceput.

Astfel, ocupându-se detaliat de simbolurile culorilor, batjocorindu-le în tot capitolul al IX-lea, (artistul se reculege, coreotându-şi direcţia scrierii sale: „ci mai departe nu mi-oi cârmui luntrea printre aceste bulboane şi smârcuri neprielnioe; m-oi întoarce la scală (escală, n.n.) în portul de unde ridicai ancora”. Cu greu se desparte însă de limbajul culorilor, astfel că şi în capitolul al X-lea îşi exprimă aceeaşi hotărâre: „aici mi-oi strânge vântreie, lăsând tot ce-a mai rămas nespus”. Neuitând săgeţile sarcastice la adresa culturii medievale, Rabelais ia în bătaie de joc, alegoric, „înţelepciunea” vechilor cărţi neştiinţifice şi dogmatice. După citirea acestora”, se înţelepţi aşa, ajungând atât de copt la minte, că de-atunci încoace nici s-a mai plămădit asemeni gogoaşă, gogonată, răscoaptă”.

Mai culegem o perlă din gura lui Ponocrat căruia Rabelais îi împrumută capacitatea alegorizantă. Acesta transformă soarta, norocul în război, într-o imagine pe cât de hazlie pe atât de plastică. Ca un adevărat general perorează că duşmanul nu trebuie slăbit atât cât norocul armelor îţi surâde, căci „Fortuna are un moţ de păr numai în frunte:

când a trecut, zadarnic mai cerci să o tragi înapoi; e pleşuvă la ceafă şi în veci nu se mai întoarce” (op. cit., rom., p. 193; fr., p. 130).

Creangă, la rândul său, transformă multe noţiuni în construcţii plastice. Menţionarea câtorva dintre acestea va sublinia adâncimea înţelepciunii populate, pe de o parte, iar pe de alta, capacitatea scriitorului nostru de a apropia şi îmbina cele mai felurite elemente concrete din viaţă şi mediul ţărănesc cotidian, elemente care să exprime sensibil şi colorat abstracţiunile. Noţiunea de dreptate este astfel legată de cea de adevăr. Adevărul dreptăţii şi dreptatea adevărului ni le va demonstra scriitorul nostru în Cinci pâini. Aici sunt preţuiţi judecătorii

„Ce nu iubesc a li se cânta cucul în faţă”. Această „izolare” 1 are sens de puritate, dar aici e folosită în înţeles mai precis: judecătorii nu vor să fie induşi în eroare, nu vor să fie păcăliţi. Înşelăciunea, minciuna îşi găsesc şi alte expresii metaforice, ca: „Ne-a tras butucul”, cum zice

Ochilă despre fata împăratului Roş, învăţată „a purta lumea pe degete”. O altă formulare originală a ideii de

„Nimic”, de „nicăieri” este cea privitoare la „faurmazoana” lui Roş împărat. Aceasta ar fi fost luată de Harap

Alb „din gardul Oancei”, dacă n-ar fi fost Ochilă pe acolo, adică n-ar fi fost găsită în niciun chip şi niciun loc. În Amintiri din copilărie, mama povestitorului nu ştia „nici cu spatele” (deloc, adică) de furtul pupăzei. Timpul apare plastic în infinitatea lui retrospectivă: „Mătuşa-i moartă de când lupii albi”; în perspectiva lui infinită: „când mi-oi vedea ceafa”, iar în reducerea lui la

Note:

1 Termen folosit de Iorgu Iordan (Stilistica limbii române.

Ed. Institutului de lingvistică, Buc., 1944, p. 292), deşi nu consemnează această expresie printre „izolările” lui Creangă.

durata unei clipe: „cât ai bate din palme”. Prostia, în viziunea ţăranului prezentat de Greangă, este vecină cu pasivitatea morală, abatere de la judecata comună, nesesizarea realităţii înconjurătoare, incapacitatea de a depune o activitate practică normală. Astfel Dănilă Prepeleac era unui căruia „îi mâncau câinii din traistă”, iar gazda din Poveste îmbătrânea „cărând soarele cu oborocul”. O metaforă a transformării zilei o foloseşte povestitorul pentru bătrâneţe: „a trecut soarele de amiazi”. Moartea este un moment şi mai greu de rostit pentru ţăran. Astfel, ea este

„Răvaş de drum”, iar apropierea ei se înfăţişează tot metaforic „s-a strâns funia la par” sau „are de gând să ne lase sănătate”. Prin tot atâtea elemente concrete, plastice, Greangă comunică noţiunile abstracte: de libertate, dreaptă sancţiune, credinţă religioasă, imposibilitate, zgârcenie etc. Analogia, aluzia (ea însăşi „un ibrişin pe la nas”) sunt din plin folosite de scriitorul nostru pentru a-şi concretiza gândurile lui şi ale poporului său, de la care împrumută cu mare ipotecă. Aceste alegorii, cărora le dăm loc de cinste în rândurile metaforelor1, atât la Rabelais, cât şi la Creangă au darul să sugereze cu mult relief şi substanţă abstracţiunile dorite. Ideea se încorporează aproape în întregime în echivalentul ei plastic.

Nu vom găsi la cei doi autori asociaţii îndepărtate, difuze sau confuze, neconcordante sau incomplete.

Pornind de la general la particular, de la abstract la concret, Rabelais şi Creangă excelează prin personificarea sau plasticizarea

ideilor, dar identificăm puţine cazuri de conceptualizare, de abstractizare a impresiilor concrete, care să satisfacă valenţa simbolului. Rabelais simţea că între percepţia concretă a realităţii şi semnul sau reprezentarea abstractă a acesteia, există un raport de neacoperire. În lumina crudă a ridicolului, el depista vagul impresiei sugerate sau dobândite, faţă de aspectul netransfigurat al obiectului. Cu spiritul său muşcător, va persifla astfel în mod sarcastic limbajul simbolizant al blazoanelor medievale, încărcat de misticismul şi maladi-Note:

1 „Nu putem primi părerea acelor autori moderni de poetice care elimină alegoria din rândul metaforelor", spune Tudor Vianu.

(Despre stil şi artă literară, Ed. Tineretului, 1965, p. 101).

vul sentimentalism în interpretarea culorilor, precum şi pe cei care-l cultivau cu insistenţă. Ţi-aducerea românească, de altfel excelentă, este destul de aproximativă:

„Într-această împâelire a minţii au căzut trufaşii ţafandachi de curte şi craidonii răstălmăcitori de cuvinte, care voind să închipuie pe larmăriile lor niscai ziceri pun să se zugrăvească un nor, un cui şi-un orb (de planet) ca şi cum ar spune că norocu-i orb; lângă un pac (de tutun) o stea, asta însemnând pacostea;... un pat făr' macat ca şi cum ar zice pat fărmăcat;...toate. aceste omonimii sunt atât de năstruşnice, de proaste, de grosolane şi dobitoceşti, încât ar trebui să li se atânne o coadă de vulpe de iacă (guler) şi să fie mânjiţi cu baligă, fitecine, dintre cei care-or mai vrea de-aci înainte să facă din astea-n Franţia, după îndreptarea zăticnelii bunelor scrieri" (op. cit., rom., p. 61 – 62; fr., p. 36 – 37).

De aceeaşi mânie este încărcat Rabelais când este vorba de simbolurile culorilor. După ce, liniştit, spune că pentru părintele lui Gargantua albul vădea bucurie şi albastrul lucruri cereşti, izbucneşte: „Cine vă întartă? Cine vă-mboldeşte? Cine vă spune că albul înseamnă credinţă, şi albastrul, nestrămutare? O (ziceţi voi) bucoavnă ferfeniţită ce-o vând mămulării şi boccegii, cu tituluşul Stema colorilor. Cine-a-ntocmit-o? Vericine ar fi. tare a mai fost cu băgare de seamă că nu şi-a pus numele. Ci, la urma urmei, nici nu ştiu măcar ce trebuie să mă uimească mai întâi la el, ori neobrăzarea, ori prostovănia lui..." (op.

cât., rom. p. 59 – 60; fr. p. 36).

Desigur, Creangă nu are asemenea izbucnire împotriva maniacilor sdmbolizanţi, dar faptul că nici el nu foloseşte acest fel de

metaforă este semnificativ. Ambii scriitori se întâlnesc pe acelaşi drum al cultului pentru adevăr, pentru exprimarea lui directă sub cupola realismului renascentist.

Cu toate acestea, nu este vorba de atitudine exclusivistă faţă de simbol. Procedeul este folosit şi de unul, şi de celălalt, sub forma concentrării şi generalizării calităţilor şi atributelor omeneşti, în numele personajelor.

Onomastica este un şir de antonomaze. Unele din acestea sunt valori obiective, pur descriptive, fiind doar sinteze ale unor atribute omeneşti sau supranaturale. Altele însă, incluzând atitudinea scriitorului, capătă valori pozitive sau negative. Fiind vorba de doi autori prin excelenţă comici, antonomazele lor vor avea mai mult funcţii umoristice, sarcastice sau ironice.

La Rabelais, vom întâlni nume construite cu predilecţie pe ultimele două funcţii. Satiricul autor francez schimonoseşte prin anagramare nume reale, existente cândva, transformându-le în porecle rizibile: „Huguţio" (în original), numele unui episcop al Ferarei, autor al unui vocabular latin, se traduce: Găgăuţio; un Everard de

Bethume devine Herbrard (în original), autor al unui glosar, în româneşte: Habernarde (Habar n-are de). Alteori, numele concentrează defecte de caracter, constituind adevărate porecle: tipul neghiobului, Nătângin (Jobelin Bride, în original); Sminteu (du Fou); Fluierăvânt (Engoulevent); Hatsfanţ (Racquedenare) etc. Ca un notoriu umanist, simbolizează defeote şi calităţi omeneşti cu ajutorul numelor greceşti: Picrocol (arţăgos, gâlcevitor – din grecesul Picroholos); Rizotom – cel care taie rădăcini, rădăcinuţă: Echefron – prevăzătorul; Panurge – om bun la toate; Eudemon – norocitul, fericitul; Ponocrat – puternicul, vigurosul. Chiar numele personajelor principale sunt nişte simboluri, sinteze ale unor calităţi fizice şi biologice excepţionale: Gargamela – dedus din meridionalul „gargamelle", care înseamnă gâtlej, dar în funcţia dată de autor, gâtlej prin care alunecă imense cantităţi de măruntaie; Grandgousier, format din „grand gosier".

(gâtlej mare), de asemenea cu mare capacitate de a îngurgita mâncăruri şi băuturi; Gargantua este construit pe sonorităţile funcţiei de a gâlgâi băutura, lacom, nesăţios, cu mare capacitate de înghiţire, cu un gâtlej neobişnuit de mare („que grand tu a"); Pantagruel este combinat fantezist din grecescul panta – tot – şi presupusul cuvânt arab gruel – sărat, nume care indică o stare permanentă de însetare,

iar după prorocirea tatălui său, Pantagruel ar fi „mai marele băutorilor”.

La Creangă, ca şi la marele scriitor francez, întâlnim antonomase cu funcţii pozitive şi negative. Mai îndatorat folclorului, povestitorul român va duce sintezele sale mai departe, până la mit, dar cele mai frecvente vor fi tot acelea construite cu intenţie satirică sau umoristică. Pe schema acestei duble intenţii nu vom găsi simboluri concentrate sau anagrame onomastice, îndărătul cărora să identificăm persoane reale, biciuite de sarcasm sau dezmierdate ou glume binevoitoare. În schimb, în opera povestitorului nostru vom găsi consemnate supranume şi porecle, aşa cum existau în fabulaţia basmului sau în realitatea satului de munte din Amintiri. În Humuleşti trăia

Trăsnea, un „zărghit”, un „chilos”, adică prost, un „tâmp în felul său”; Mogorogea, un mormăit, un bodogănilă, veşnic nemulţumit şi îmbufnat; Chiorpec, un „chiorul dracului”, cum îl numeşte mânios copilul, pentru că-l mânjea cu „dohot” pe faţă; Popa Buligă zis şi „ciucălău”, prieten cu ciucălăul (ciocanul de rachiu), adică beţiv, căci apărea, tămâiet şi aghesmuit gata des-dimineaţă”. Evident, numele sunt alese atât pentru înţelesurile încorporate, cât şi pentru sonoritatea lor plină de haz.

În fabulaţia artistului român nu găsim, ca la Rabelais, antonomaze cu ecouri simbolizante în nume străine, decât cu totul întâmplător, dacă ne gândim la Ciorti, numele rusesc al diavolului, sau la Ivan Turbincă, supranumit astfel în ruseşte, după vrăjitul lud sac de soldat. În schimb, există nume care insinuează în mod sintetic atributele supranaturale ale personajelor hiperbolizate. Ochilă, cu capacitatea de a vedea tot ce se petrece pe pământ şi în alte planete: „văzutele şi nevăzutele, iarba cum creşte, soarele rostogolindu-se după deal, stelele cufundate în mare şi pasărea pe vârful muntelui sau ascunsă după lună”;

Păsări-Lăţi-Lungilă, sinteză a celor două dimensiuni neasemuit de mari. Aici, în acest personaj: lungimea îi da posibilitatea să se deşire de ajungea cu mâna la lună, la stele şi la soare, iar prin lăţimea sa putea cuprinde totul în braţe; Setilă, cu „burdăham şi nesăţios gâtlej”, ca un al doilea Pantagruel, cu sete nepotolită nici de izvoarele pământului, „prăpădenia apelor”, „împodobit cu darul suptului”; Gerilă, care îngheţa eu suflarea lui tot ce întâlnea, tremura de parcă-l „zghihuia dracul” şi tot ce exista în jur „îi ţinea hangul: vântul gemea ca un

nebun, copacii din pădure se văicăreau, pietrele ţipau şi chiar lemnele pe foc pocneau de ger”; Flămânzilă, „sac fără fund, oare mânca brazdele de pe urma a 24 de pluguri şi tot crăpa de foame, de nu-l mai sătura nici pământul”.

„Ultimele două nume sunt luate din circulaţia orală. Ele aparţin altor tipuri de basme, în afara variantelor lui Harap Alb. Originalitatea lor constă îţi faptul că povestitorul le-a augmentat şi multiplicat trăsăturile în dublu scop: pe de o parte, pentru a acoperi cu ele sfera şi valenţele numelor, nesatisfăcute în folclor, iar pe de altă parte, pentru a împlini necesitatea de portretizare, oare să scoată, pe cât posibil, personajele din schema folclorică. Cu numele lui Păsări-Lăţi-Lungilă, Creangă reuşeşte o sinteză originală, simbol întreit al lungimei, lăţimei şi al aptitudinilor vină tor eşti.

Creangă, creator de basme, rezolvă în mod original numele unor personaje fantastice, umanizându-le până la scara valorilor psihologice, universal valabile. Ridicarea la scară umană a unor personaje, care în basme au puteri supranaturale, avea o finalitate precisă. Mai întâi numele acestea să fie scoase din anonimatul folclorului şi apoi ca ele să se asemene cât mai mult cu al oamenilor. Astfel, geniul răului, care în basme eSte reprezentat de uriaşi sau zmei, în general nenumiţi, la Creangă, în povestea lui

Harap Alb poartă numele de Spinul. Substantivizarea unui adjectiv are la bază credinţa milenară că bărbatul căruia nu-i cresc nici barbă, nici mustăţi, nu este bărbat, dar nici femeie. Această ambiguitate se încarcă cu tot ce este mai rău în om; ambiţie deşartă, invidie, uia, şiretenie, poftă de mărire nemeritată, cruzime, dispreţ de muncă şi oameni etc. Geniul binelui, Făt-Frumn/

basm, împodobit cu teate calităţile: vitejie, um cusinţă, în aceeaşi poveste la care ne referim, nume mai umanizat, conform structurii sale mă, realiste:

Harap Alb. Spre deosebire de miticul Făt-Frumos, acesta este înzestrat cu mari calităţi, dar şi cu defecte. El este viteaz, dar şi slab de virtute, curajos, dar desperat când necazurile îl năpădesc, nu este în stare să ucidă, săvârşeşte fapte neobişnuite, dar este ajutat de prieteni şi de puteri oculte.

Pe o anume treaptă de abstractizare se află şi numele unor fricţiuni, foarte concrete însă în fantezia populară, înspăimântată şi fertilă în superstiţii. Diavolul, în proza lui

Creangă, apare astfel sub numeroase denumiri metaforice.

Această varietate onomastică este determinată de proce

tabu” în vorbirea populară, dar la povestitorul nostru se datorează şi necesităţii artistice de a nu repeta de nrdl multe ori aceleaşi nume. Dracul este denumit: cel de cornoară, când vrea să-l facă atotştiutor, în loc de sim – PL: a expresie populară: „dracul ştie”. În loc de obişnuitul

să nu Vă pună dracul”, Creangă scrie: „nu cumva să vă pună mititelul”. Un drac din cei bătrâni, de temut prin experienţa lui, este numit săgeata de noapte sau, cum este gândit în blestemul popular, „ucigă-l crucea”. Fiind vorba

3 nsa de împăratul dracilor, acesta este firitisit de supuşi cu nazlie şi falsă umilinţă: „Mârşăvia voastră” sau „întunecimea voastră”. Un proces de metamorfozare, pornind de la epitet sau de la al doilea termen al comparaţiei, se murtipia şi cu numele babei, personaj prezentat de auto

u Nostru ou porecle de valoare simbolică: tălpoiul, pol Oata, hoanghina, babornița, hârca, sau, prin asociaţie cu mania dracului, nici mai mult, nici mai puţin decât talpa udului.

Prin gigantizare hiperbolică progresivă sau mini malizarf sinecdotică, regresivă, excelând printr-o sensibilizare mai mult dinamică a realităţii, printr-o plasticizare – alegorică a ideilor sau abstractizare a însuşirilor umane până ia sitr>bol onomastic, metafora lui Rabelais şi Creangă se potenţează cromatic şi muzical, dând vigoare şi prospeţime stilului lor, scăldat în jovialitate satirică, umoristică.

29. O trăsătură comună prozei celor doi scriitori este calitatea ei poetică. Uneori ni se oferă imagini sugestive sau reflexii care cer tiparele prozodice: versul, ritmul, rima – alteori, însă, descoperim acea dispoziţie subiectivă a scriitorilor de a prelum, şi exprimarea în proză prin mijloace de versificaţie internă. Această propensiune spre

— Ormele armoniei muzicale este binecunoscută în produci e folclorice. Autorul popular, încâmtat de povestea sa, determinat sau nu de obiectul ei, începe să potrivească perioadele frazei în ritmuri cadenţate, cuvintele în asonanţe, aliteraţii sau eufonii, potrivit euforiei sale lirice evocatoare, jovial umoristice, sarcastice sau ironice, la aatesa] u [sau a altora. Mimând adesea spiritul popular, cei doi artişti, intenţionat sau nu, se pomenesc dapănindu-şi povestirea în versuri corecte sau fără calităţile tradiţionale. Sincretismul prozei şi al

versului în opera celor doi scriitori implică şi raportul dintre povestitor şi ascultătorii săi. Caracteristic este faptul că atât unul, cât şi celălalt nu se retrag din universul epic pe care-l creează. Ei ţin să avertizeze sau să amintească cititorilor că sunt prezenţi fie pe marginea, fie în mijlocul celor povestite. Relevăm aici prezenţa acestei trăsături, proprie unei proze nedesfăcută de persoana creatorului, întrucât această existenţă o simţim prin versuri bine constituite de la început, prin anumite unităţi metrice semănate în ţesătura povestirii sau în final. Opera capătă astfel un dublu aspect: epic şi liric. Combinaţia acestor două faţete, meşteşugit împletite sau înlănţuite, îşi are izvorul într-o dublă intenţie artistică: pe de o parte, prelungirea naraţiunii în ritm şi asonanţă trădează dorinţa de a imprima oralităţii un grad de intimitate, de joc, de familiaritate, iar pe de altă parte, poetizarea prozei solicită pe cititor sau ascultător în sfera ozonificată a plăsmuirilor ideale.

Împins de acest dublu resort, Rabelais se adresează în versuri cititorilor, chiar la începutul cărţii Gargantua, mărturisindu-şi profesia de credinţă: „Prieteni cititori, citindu-mi opul, / De părtiniri vă dezbăraţi şi paterni, /

În cartea mea nu scandela e scopul, / Nici stricăciuni, nici răul demn de anatemi. / Ce-i drept, desăvârşirea în ce dezbatem, / Nu-i multă; dar a râsului, e sigur. / Subiect alt n-are inima-mi, v-asigur, / Văzând griji câte cuprind să vă încolţească; / Scriu despre râs, nu despre plâns, desigur, / Căci râsu-i însuşirea omenească”. Reţinem această înălţare din sfera patimilor din versul al doilea.

Aici un principiu de artă se confundă cu unul de viaţă.

Scopul cărţii nu este scandalul, dezlănţuirea de patimi, ci acela de a face pe om să râdă. El este încredinţat că râsul face pe om să-şi uite de suferinţa care-l pândeşte şi-l consumă, dând acestuia o înaltă şi nobilă funcţie umană. Desigur, Rabelais va mai explica cititorilor profesia sa de credinţă în „Prologul autorului” din fruntea cărţii Gargantua, unde îndreaptă atenţia spre „măduva substantifică” a operei sale. Cele zece versuri împlinesc cu prisosinţă acest rol.

După ce se laudă c-a fost chemat să-şi pună în practică meşteşugul de a „citi litere şterse”, artistul francez face în capitolul întâi al aceleiaşi cărţi o întreagă apologie a vechimii textului care a stat la baza scrierii sale.

Este, desigur, o mimare ironică a unui savant care vrea să dea

importanţă şi autenticitate scrierilor sale. Amuzant este faptul că în capitolul al doilea reproduce un mic tratat, simulând descoperirea lui la sfârşitul opului, tratat în versuri, o alegorie obscură în patrusprezece octete. Furată de comparaţii şi metafore, poezia ne pare un adevărat galimatias, deşi unii comentatori au găsit sensuri în unele strofe. Este un indiciu ironic că şi în vremea sa poeţii se adresau unor obscure izvoare de inspiraţie, folosind modalităţi poetice pur formale, ignorând inteligibilul şi accesibilitatea. Unele comentarii pun „Les Fanfreluches antidotees" („Farafastâcurile tiriachii") la baza poeziei ermetice şi suprarealiste de mai târziu, deşi ele se păstrează în canoanele versificaţiei antice. Astfel de poeme, la Rabelais, constituie exerciţii prozodice derutante, întinzându-se pe o arie largă, de la banalităţi şi platitudini la scânteieri. Disponibilităţile poetice ale marelui umanist francez sunt multiple în versurile pe care le strecoară printre aliniatele prozei sale. El este un original talent în direcţie parodică, ironică sau sarcastică, de la poezia inteligibilă, explicită, până la cea enigmatică, absurdă.

Aşază stihuri cuminţi, unele sub altele, când vrea să arate, înţelept, vremelnicia trecerii domniilor şi a împăraţilor, în capitolul întâi; exersează măsuri neregulate, în şiruri asonanţice sau strânse într-un ciudat rondel, când doreşte să mimeze uimirea faţă de mintoşia copilului Gargantua, din vestitul şi scatologicul capitol treisprezece; compune în maniera marilor retorici, cu exhibiţii prozodice j

„Inscriptiton mise sur la grande porte de Theleme", cuprinzând prevederi draconice şi tot atât de libertare, opuse canoanelor creştine pentru cine intra (şi cine nu trebuia să intre) în noua şi ciudat organizata mănăstire.

Pe lângă aceste jocuri poetice compuse şi descompuse în perioade şi măsuri fanteziste, marele umanist încearcă şi reproducerea unor cântece, unele, improvizaţii personale, iar altele, în adaptare populară. După ce monahul adoarme pe Gargantua în psalmii de pocăinţă ai lui David, tot el îl trezeşte în lălăitul unui cântec din Champagne: „Ho.

Regnault, reveille toy, / Regnault, reveille toy". Un cântecel, ca o strigătură satirică, dar într-o latinească bisericească, spune şi Gimnast: „Monachus în claustro / Non valet ova duo / Sed, quando est extra, / Bene valet triginta". Scriitorul francez împănează proza sa şi cu câte un paradox „beţivănar" în versuri: „Lever matiiin n'est poinct bon heure /

Boir matin est la meilleur”.

130. În afară de asemenea versuri, proza rabelaisiană capătă ritm şi rimă ori de câte ori sunt cerute de predispoziţia poetică, euforia creatoare de umor sau mimare a înţelepciunii populare. Rabelais se desfată în versuri, mai ales când se exprimă în aforisme satirice. Acestea sunt extrase parcă din oralitatea sfătoşilor populari, care emit asemenea generalizări universal valabile: „Oignez villain îi vous poindra, poignez villain, îl oindra”. Fără îndoială că aceeaşi origine a ne şi constatarea milenară a corespondenţei dintre starea fiziologică şi cea sufletească, exprimată în aforismul întors pe registru umoristic: „de la pance vient la danse et ou’faim tegne, force exule”.

Dispoziţii spre versificare are Rabelais şi atunci când îşi culege aforismele din cărţile înţelepţilor. Versifică astfel asonanţic un dicton de-al lui Solomon: „Qui trop…

se adeventure, perd cheval et muie”, sau un aforism al lui Platon: „que lors les rapubliques seroint heureuses quand les roys philosopheroient ou les pihilosophes regeneroient”. Marele artist păstrează, de asemenea, în proză un ritm desăvârşit, mai ales în cuvântări ciceroniene, cum este oraţiunea lui Gallet către Picrocol, sau în scrisori, cum este aceea adresată de Grandgousier lui Gargantua.

Este limpede înflăcărarea retorică, culminată în interogaţii ritmate, repezite ca nişte palme în obrazul adversarului: „Quelle furie doncques te estemut mâinitenant, toute alliance brisee, toute amitie conculquee, tout droict trespasse, envahir hostilement ses terres, sans en rien avoir este par luy nu les siens endommaige: irrite nu provocque? Ou est foy? ou est loy? Ou est raison?

Ou est humanité? Ou est oraincte de Dieu?” (op. cit. fi p. 109; rom., p. 167.)

Euforia verbală rabelaisiană se transformă în versuri, chiar atunci când dietoanele şi ritmarea prozei ar fi fost suficiente. Această predispoziţie spre vers trece cu cea mai mare uşurinţă de la autor la personaje. Fraza devine deodată alertă şi se transformă în ritm şi rimă, corespunzând unui afect agitat, frenetic, nemaiîncăpând parcă în proza obişnuită narativă sau descriptivă, aşa cum norul încărcat cu electricitate se transformă în fulger. În focul isprăvilor lui Frère Jean des Entomeurs, pentru a da o imagine sugestivă a stării victimelor, autorul ritmează astfel: „Les ungs mouroient sans paner, les aultres parloient sans mourir”. De asemenea, prins de furie şi infatuare,

Căcâcea (Merdaille) se lauidă, versificând, către seniorul său: „je tueroys un pigne pour un mercier! Je mors, je rue, je frappé, je atrappe, je tue, je renye!”

După cum se vede, stihurile în proza rabelaisiană sunt dictate de o mare încărcătură reflexivă şi afectivă, păstrându-şi, ou toate acestea, virulenţa raţională, direcţionată satiric şi umoristic. Caracteristica lor principală este ironia sarcastică sau parodică.

131. Ion Creangă, mimând povestitorul popular, Simte o desfătare nespusă de a-şi începe, în povestea cu versuri, topindu-le în proza reliefându-le în cadenţe constituite. Prac-oicate nu sunt disparate, ci invadează grupe întregi de pagini, ceea ce ne face să credem că ele aparţin unor momente euforice de creaţie. Se mai poate observa că dispoziţia poetică alternează, la scurt interval, cuprinzând când autorul, când personajul, continuându-se unul pe celălalt. Naratorul se desprinde cu greutate din vraja poeziei, create parcă în afara lui, şi atunci, el însuşi, îşi continuă proza în rimă şi cadenţă, adâncind şi amplificând inspiraţia populară, transplantând-o în sferele artei culte, dându-i nimbul romantic al sfârşitului de veac nouăsprezece.

Calul năzdrăvan vrând să dojenească, dar să şi îmbărbăteze pe fiul de împărat deprimat de persecuţia spinului, îl întreabă cadenţat: „gândit-ai vreodată c-ai s-ajungi:

Soarele / Cu picioarele, / Luna / Cu mâna şi prin nouri să cauţi cununa?” Dându-i probă de puterea sa, calul îl mai întreabă cum să-l ducă în zbor: „ca vântul ori ca gândul?”. Harap Alb îi răspunde temător, dar şi drăgăstos, tot în versuri: „de mi-i duce ca gândul, tu mi-i prăpădi, iar de mi-i duce ea vântul, tu mi-i folosi, căluţul meu”. Autorul se contaminează de dialogul în versuri al celor două personaje şi continuă să rimeze povestirea:

„Atunci calul zboară lin ca vântul şi când vântul au aburit, iaca şi el la craiul în ogradă au sosit”. Numai după o pagină, proza lui Creangă începe să cânte din nou în versuri. Naratorul continuă să stihuiască, vrăjit el însuşi de zborul fantastic, învăluit în nouri, urmărit numai de boarea gândului. Luat de valul liric al naraţiunii, povestitorul continuă: „şi merg ied o zi, şi merg două, şi merg patruzeci şi nouă, până ce de la o vreme le intră calea în codru…”

Propriu acestei proze este faptul că trecerea se face pe nesimţite. Versul nu este un popas liric, oi o verigă de poveste.

Asemenea unui vis care te face să zbori cu uşurinţă şi fără zdruncin peste munţi, ca şi pe întinse ape, vraja povestirii lui Creangă te conduce lin şi pe nesimţite din proză în vers şi din vers în proză. Spre deosebire de Rabelais, artistul român nu utilizează în versul său imagini domestice, prozaice. El alege verbul cu elevată intuiţie poetică pentru a exprima mişcarea (ca vântul şi ca gândul); întinderea timpului fantastic de basm („o zi, două, patruzeci şi nouă"); înălţimea spaţiului cosmic („soarele cu picioarele, luna cu mâna") sau întinderea nesfârşită a pământului („şi merg ei merg cale lungă să le ajungă, trecând peste nouă mări şi nouă ţări şi peste nouă ape mari").

Sensibilizarea poetică a unor asemenea noţiuni ţine de înălţimea marilor inspiraţii. De altfel, toate aceste însemnări lirice se găsesc închegate în poezia de sine stătătoare oare înfăţişează zborul calului lui Harap Alb: „În înaltul cerului, / Văzduhul pământului, / Pe deasupra codrilor, /

Peste vârful munţilor, / Prin ceaţa măgurilor, / Spre noianul mărilor / La crăiasa zânelor, / Minunea minunilor, / Din ostrovul florilor". Conştient de frumuseţea acestei imagini, Creangă o descompune purtând fantezia ascultătorului pe etape ale zborului, pentru a-l face să le urmărească, de la înălţare, desfăşurare, până la cobarâre. În reluarea descrierii zborului numai primele versuri sunt repetate: „şi zicând acestea, odată şi zboară ou Harap Alb: În înaltul cerului / Văzduhul pământului". Pentru a înfăţişa, totodată, întinderea, ca şi înălţimea zborului, foloseşte însă o imagine nouă: „şi o le dea curmeziş: De la nouri către soare /

Printre lună şi luceferi, / Stele mândre lucitoare". Textul este completat cu reluarea versurilor finale în altă ordine, constituind un nou arpegiu al zborului fantastic.

Muzicalitatea prozei se continuă până în finalul dinamicului tablou: „şi apoi se lasă lin ea vântul: în Ostrovul florilor, / La crăiasa zânelor, / Minunea minunilor". Zborul calului din Harap Alb nu mai este un simplu element de basm. El devine motiv de baladă. Caii cu nume din baladele populare Toma Alimoş, Corbea, Doncilă, Gruia-n Ţarigrad, Şeb sărac, Cântecul lui Ioviţă s-au concentrat parcă toţi în calul fără nume al lui Harap Alb, mai năzdrăvan decât toţi. Prelucrarea artistică, amplificarea lirică aparţin în întregime artistului Creangă, invadat, fermecat de vraja contemplaţiei.

În desfăşurarea lirică a naraţiunii din acest basm se interpune şi

un poem dramatic. Este vorba de proba ascunderii „farmazoanei”, „în dosul pământului, tupilată sub umbra iepurelui”, după o stâncă în vârful muntelui şi, în sfârşit, tocmai după lună. Momentul întâlnirii dintre fata lui Roş împărat şi prietenii lui Harap Alb, Păsărilă.

Ochilă, urmăritorii ei, este un dialog în versuri: „Dăruieşte-mi viaţa, Păsărilă, că te-oi dărui şi eu cu milă şi cu daruri împărăteşti, aşa să trăieşti! / – Ba chiar că erai să ne dăruieşti cu milă, şi cu daruri împărăteşti, dacă nu te vedeam când ai paşlit-o, farmazoană ce eşti!... Ia mai bine hai la culcuş, că se face ziuă acuşi. Şi apoi ce-a mai fi, a mai fi”. Găsirea fetei vrăjitoare, după atâtea peripeţii, nu era o întâmplare oarecare. Se cuvenea remarcată cu anume semeţie, şi Ochilă devine adânc, versuindu-şi cugetarea: „— Iaca aşa, tot omul are iun dar şi un amar.

şi unde prisoseşte darul, nu se mai bagă în seamă amarul.

Amar era să fie de voi / De nu – eram noi amândoi, / Şi cu străjuirea voastră / Era vai de pielea noastră!” Despărţirea celor şase prieteni care au ajutat frăţeşte pe Harap

Alb în îndeplinirea misiunii sale trebuia cinstită de asemenea în versuri: „Se opresc cu toţi în cale, / Se opresc şi zic cu jale / – Harap Alb, mergi sănătos! De-am fost răi, tu ni-i ierta! / Căci şi răul câteodată prinde bine la ceva”. Tot în versuri trebuia înfăţişată înmugurirea dragostei curate în inima celor doi tineri, care – ca şi Tristan şi Izolda – nu fuseseră meniţi unul altuia, dar urma să se iubească în veci: „Fata vesel îi zâmbeşte, /Luna-n ceriu au asfinţit, / Dar în pieptul lor răsare... / Ce răsare?

Ia un dor... / Soare mândru, luminos şi în sine arzător, /

Ce se naşte din scânitaia unui ochii fermecător!” Arzător ca soarele, dorul este puternic, arşiţă pustiitoare. El este însă şi acel „nu ştiu ce”, fermecat şi dureros, oare cheamă şi alungă, tulbură şi linişteşte, contradicţii concentrate de sufletul sensibil al rapsodului popular în: „Fugi încolo, vină-ncoaoe! / Şezi binişor, nu-mi da pace!” Naturaleţea trecerii de la vers la proză şi invers, precum şi dimensiunea impresionantă a lirismului popular rămân o trăsătură specifică prozei lui Ion Creangă.

132. Cei doi artişti se întâlnesc şi pe puntea stihuirii de texte. Desigur, nu vom găsi versificări din autori clasici sau ritmări în spiritul vechilor texte oratorice la scriitorul român. Aflăm însă, ici şi colo, versuri pe teme din biblie, din psaltire sau din gramatica vremii.

Răzbat astfel cu gravitate, uneori, în opera povestitorului nostru maxime cum este aceasta: „nu-i după cum gândeşte omul, ci după cum vrea Domnul”. De cele mai multe ori însă textele ritualului biblic apar parodiate, instalate cu intern

— Au umoristice. Rostirea în cor a acestor paroinedite efecte comice. Reamintim sfada prie

„11 casa de aramă. Tovarăşii lui Harap Alb se năpustesc asupra lui Gerilă în ritual şi ritm de binecuvântare religioasă: „al dracului să fii cu tot neamul tău, în vecii vecilor amin”. Gerilă răspunde eu prefăcută cucernicie: „de asta şi eu mă anin şi mă închin la cinstita faţă a voastră, ca la un codru verde cu un poloboc de vin şi unul de pelin”. Însăşi legea talionului biblic este ritmată în cuvintele caprei, drept răspuns fariseului de lup, care se zbătea în groapa cu jăratec: „Moarte pentru moarte, cumetre, arsură pentru arsură, că bine o mai plesnişi cu cuvintele din scriptură”. La Creangă nu întâlnim satira şi savuroasa citatomanie a lui Rabelais, argumentând orice absurditate pe pagini întregi cu extrase din filosofia greacă şi latină. Povestitorul nostru citează sentinţe religioase – culese din cărţi de cult practic, cunoscute din activitatea de aspirant la preoţie şi din scurta, dar dramatica lui funcţie de diacon. Numai întâmplător avea să citeze dintr-o gramatică a vremii, urmare a unor preocupări de bun autor de manuale elementare.

Amândoi scriitorii fac apel la texte religioase. Se deosebesc prin amplitudine, profunzime, virulenţă şi obiectivele urmărite. Marele umanist francez agită harapnicul satirei şi al sarcasmului împotriva întregii ierarhii bisericeşti, de la călugăr la papă, invocând dogme ale cultului catolic, declarându-le vulnerabile, iar scriitorul român, se rezumă la o uşoară şarjă a treptelor inferioare bisericeşti, ironizând rituri ortodoxe, mărunte, învăluindu-le, adesea, într-o glumeaţă şi poetică persiflare. Erudiţia teologului francez, manifestată în copioasele citate din autori clasici şi scriitori ai evului mediu, este compensată la Creangă cu apelul amplu şi profund la tezaurul folcloric.

133. În ce priveşte aforismele în versuri, povestitorul nostru oferă a adevărată comoară folclorică de înţelepciune populară. Raportul între bine şi rău, între individ şi lume, în general, între bogăţie şi sărăcie, asupritor şi asuprit constituie o adevărată atracţie pentru rapsodul popular, iar marele său admirator explorează din plin acest filon. Pentru unul care s-a ajuns, devenind tiran pentru alţii,

autorul evocă „vorba ceea: Dă-mi, Doamne, ce n-am avut, / Să mă mir ce m-a găsit”. Dar, oricât ar fi parvenit un asemenea ins, el își descoperă adevărata fire, căci: „Vița de vie tot învie, / fără vița de boz tot rogoz”. Adesea te mulțumești cu ceea ce găsești, chiar dacă nu este așa cum ai fi vrut – pentru că „rău cu rău, dar mai rău fără rău”. De altfel, o veche credință populară, privitoare la destin, nuanțată creștinește, spune că: „ce-i scris omului, în frunte-i pus. Dar mare-i cel de sus”. Aceluiași izvor popular îi aparține și constatarea imposibilității de a evita un rău neașteptat: „de-ar ști omul ce-ar păți, dinainte s-ar păzi”. O concepție tipic gospodărească, țărănească despre fericire, recomandă ca, în primul rând, omul să-și facă stare, să-și asigure existența: „gura înainte de toate și apoi celelalte”, căci omul „când se însoară nu-i de moară”. De altfel, un echilibru milenar al existenței omenești, oare ascunde totuși un dor nestins de a-ți trăi din plin viața, cere să nu fie ținute în cinste „nici toate ale doctorului, / nici toate ale duhovnicului”. În spiritul aceleiași nesecate înțelepciuni. populare, Greangă își îngăduie și reflexii asupra întocmirii lumii, îndărătul cărora se ascund constatări amare cu privire la viața într-o societate pe care o cunoaște foarte bine: „Lumea asta e pe dos, /
Toate merg cu capu-n jos, / Puțini suie, mulți coboară, /
Unul macină la moară”. Acel „unu”, dacă ajunge să dispună de viața altora, „taie de unde vrea și cât îi place, te uiți la el și n-ai ce-i face”. Puterea fără dreptate și fără echitate socială este exprimată plastic: „cine poate, oase roade, cine nu, nici carne moale”. În înțelepciunea populară, puterea morală este măsurată cu limitele grupului social căruia îi aparții. Cumințenia acestei puteri concentrează frânarea dorințelor nesăbuite: „decât codaș la oraș / Mai bine în satul tău fruntaș”.

134. De la gluma sau ironia pe seama sa, a altora sau a societății, autorul comic nu mai are decât jumătate de pas până la satiră. Și într-adevăr, scriitorul român trece cu ușurință acest prag, inse rând în opera sa o serie de cântece satirice. Versurile urmează cu fidelitate drumul parcurs de proză. Povestitorul nonfmn nu-și râde de sărăcie, dar face haz de cei e ar putea să-și încropească o îmbrăcămir. El râde de un „ferfenițos” care-și „oulegr-u uuaneie ne pe jos”, potrivind repede și un cântec în termeni antitetici: „Cu antereu de canavăță / Ce se ținea numa-n ață, / Și nădragi de Anglie, / Petece pe ei o mie”.

Prostia, care nu putea trece neobservată, își găsește și ea

cântecul în poveştile lui Creangă. îi bănuim mai lung acest cântec, eu implicaţii în viaţa familială, în relaţiile dintre bărbat şi nevastă sau în relaţiile dintre părinţi şi copii. Povestitorul nostru nu atacă decât într-un distih satiric relaţiile dintre un bărbat nepriceput şi o soţie prea isteaţă: „Vai săracu' omu' prost / Bun odor la oas-a fost".

Ameţeala, determinată de uitarea numărului de pahare cu vin „bine hrănit", este amintită de multe ori în Poveşti şi Amintiri din copilărie, dar privită adesea cu simpatie, ea constituie cel mult un obiect de umor. Beţia este însă şi satirizată în cântecele poporului şi poate fi potrivită oricărui nume, după împrejurare: „Ipate (cutare, n.n.) care dă ocaua pe spate / Şi face cu mina să mai vie una". Ca şi

Rabelais, povestitorul român nu-i ocoleşte pe beţivanii din tagma preoţească şi găseşte un cântec potrivit pentru diaconi, pentru popi, şi-l reproduce, dar mai ales îl ticluieşte cu plăcere: „Diaconii şi cu parochii/ De treji ce sunt de-abia văd cu ochii, / Iar mamelor preoitese / Beţia din cap nu le mai iese". Lungimea versului al doilea nu este o stângăcie, deoarece este construit perfect pe modulaţiile unui antifon bisericesc.

Ca şi Rabelais, povestitorul nostru dovedeşte o mare dexteritate în versificarea zicerilor populare şi în transpunerea, de cele mai multe ori modificată, a cântecelor care circulă în popor. Desigur, şi aici, ca şi în cazul aforismelor populare, vom grupa numai câteva din zicerile şi cântecele versificate, care îmbogăţesc proza marelui Creangă. Ironia uşoiară învăluie acea voi nici e şi acele obraize subţirele care n-ar trebui să fie „nişte feciori de ghindă, fătaţi în tindă".

Curajul se măsoară cu dovezi, nu prin contrariul lor, cum spune cu mâhnire înţeleptul împărat despre fiii săi: „la plăcinte înainte, la război înapoi". În orice împrejurare trebuie să-ţi alegi tovarăş potrivit, căci: „Voinic tânăr, cal bătrân, greu se-ngăduie la drum". Tânărul trebuie să se arunce în primejdie, dar trebuie să înfrunte şi dragostea, considerată foc, tot atât de periculos: „Fă-mă, mamă, cu noroc/ Şi măcar m-aruncă-n foc". Altă dată dorinţa este exprimată şi mai direct: „Fă-mă, Doamne, val de tei şi m-aruncă-ntre femei".

În contrast cu lumea bărbăţiei, în lumea copiilor sunt destule împrejurări în care bucuria amintirii creează povestitorului nostru dispoziţii poetice. Cel oare evocă aaceastă vârstă cu atâta farmec nu se poate să nu lege întâmplările ei de anumite tradiţii, obiceiuri din lumea satului. Seara de Anul nou ar fi putut fi pentru povestitorul nostru un

prilej de reproducere a urărilor obişnuite ce le fac copiii pe la casele oamenilor. Dar el nu este un folclorist, de aceea ne înfăţişează o urare neobişnuită, a născocire a copiilor, indignaţi de gazda oare nu le-a primit colinda: „Drele pe podele/ şi bureţi pe pereţi; câte pene pe cocoşizatâţea copii burduhoşi”. Se poate închipui ce supărare produce o asemenea urare, în prag de Anul nou!

135. Între aforisme, ziceri populare în versuri şi cânteece de diverse tonalităţi, pot fi plasate şi expresii versificate ale împăcării şi armoniei. Buna convieţuire între oameni este pusă în legătură cu cea din natură şi cu prosperitatea: „Cele răle să se spele, / Cele bune să s-adune/ Vrajba dintre noi să piară/ Şi neghina din ogoară!”

Un asemenea sentiment al iertării şi îngăduinţei cuprinde până şi pe veşnic cârtitorul „Moş Nichifor Goţearul”: „Sărmana băbuşca mea, fie bună, fie rea, / Am să ţin casă cu ea”. Nu pot fi uitate de asemenea manifestările de duioşie ale sentimentului matern, exprimate în versuri de o mare simplitate şi prospeţime din a întecui caprei.

Un sentiment autentic este şi cel al singurătăţii şi al

„Urâtului”, înstrăinării şi plictisului iremediabil: „De uirât mă duc de-acasă/ Şi urâtul mu mă lasă „ug în lume, / Urâtul fuge cu moine”. De acest iagul, care în drumuri lungi lălăieşte cât eput şi neisprăvit, singur tovarăş de drum prin singurătăţi şi coclauri de munte. Stăpâniit de o asemenea simţire, Popa Duhu cântă melodii cunoscute sau necunoscute, auzite cândva, întregi sau fragmentate, pline de melancolie.

Lirismul duios al dragostei se interferează cu cântece de petrecere, care comunică cu atât mai multă voie bună, cu cât sunt cântate pe melodia antifoanelor bisericeşti. Ele ne dau impresia unei adevărate lupte rabelaisiene cu oalele şi ulcelele, cu buţile de vin pe glasul al patrulea:

„Vai, sărace poloboace, / De te-ai face mai încoace, / Să ne strângem vreo câtva/ Noi spre mântuirea ta, / Ş-om mai veni vreo doi, trei, / Şi ţi-om pune un căpătâi/ Ş-om aduce un popă rus/ Şi te-a da cu fundu-n sus!” Voioşia nu-l părăseşte pe ţăran nici în alte împrejurări. Creangă îl înfăţişează sus pe capra căruţei, strigând căluţilor săi de munte: „Alba-nainte, alba pe roate, / Oiştea goală pe de-o parte/ HM! opt-un cal, că nu-s departe Galaţii, hii!!!”

Îndemnând cu mare larmă, s-ar părea că are de condus o caretă eu opt telegari. În realitate, strigătul este pentru o biată căruţă cu un

cal, oare ar putea greu parcurge distanţa de la Neamţ tocmai la Galaţi. Tot în versuri izbucneşte şi gluma bătrânului coţoar, care, întâlnind pe drum neveste şi fete, le strigă fălindu-se: „Când cu baba m-am luat. / Opt ibovnice au oftat, / Trei neveste ou bărbat/ Şi cinci fete dintr-un sat”. Din categoria glumelor cu tâlc, pe care Creangă le numeşte „drăcării”, face parte şi cântecul, în aparenţă nevinovat, dar îndărătul căruia se ascunde un sens şi o rimă licenţioasă: „Nu mi-e ciudă pe gândac/ C-a mâncat frunza de fag; / Dar mi-e ciudă pe omidă/ C-a mâncat frunza de crudă: / N –, a lăsat să odrăslească/ Voinicii să se umbrească”.

Aceste cântece pline de voioşie ilustrează preferinţa povestitorului român, senin şi optimist, încântat de ritmul simplu al versului popular. Întlâlnindu-se sub cupola aceloraşi simţăminte, Creangă şi Rabelais îşi manifestă prin poezia prozei şi cântecul vesel, frenetica lor dragoste de viaţă.

136. Constatăm în încheiere că, faţă de dubla structură: populară şi erudită, a cărţilor rabelaisiene, imprimată de sursa livresco-folclorică a inspiraţiei şi de formaţia cărturărească a scriitorului, poveştile lui Creangă au o alcătuire unică, izvorâtă din bogata oralitate populară şi dintr-o jovialitate ţărănească fecundă, distilată în limba unui popor şi potenţată în retorta unui artist.

Construită pe filoane comune ale eposului popular, opera celor doi scriitori împleteşte, deopotrivă, modalităţi ale fantasticului şi ale realului, dar le percutează diferenţiat. Chipurile fantastice sunt hiperbole ale realităţii, înzestrate cu calde însuşiri umane şi o nepotolită sete de viaţă. În raport, însă, eu figurile rabelaisiene, monumentale, de temut, integral gigantizate, personajele fantastice în opera lui Creangă apar parţial exagerate şi de aceea disproporţionate, caricaturale, hilariante. În plus, prezenţa curajoasă a miraculosului creştin dă posibilitatea scriitorului român să folosească nu numai gigantizarea, dar şi reducerea la scară umană a figurilor supranaturale.

De un tip deosebit ni se pare şi viziunea realistă a lui

Creangă faţă de cea întâlnită la umanistul francez. Dacă romanul rabelaisian, prin formula adoptată, lasă uşor să fie identificată o realitate concretă situată în timp şi spaţiu, poveştile lui Creangă transmit un sens mai general, o semnificaţie mai adâncă, desprinzându-se din parfumul unei bogate şi vibrante realităţi româneşti.

Pe fundalul dublei atitudini: satirice şi umoristice, descoperim la cei doi artişti o seamă de similitudini şi diferenţieri, prezente în modalităţi, procedee şi forme ale comicului. Comicul grotesc se impune ca o trăsătură comună ambilor scriitori, rezultat din enumerări şi aglomerări neistovite, din contraste duse până în pragul absurdului, din hiperbolizări fantastice ale unor minusuri morale sau calităţi banale, din raportarea neterifiantă a omului normal la uriaşi, înfăţişaţi monumental sau caricatural. Modalitatea burlescă sub aspectul ei fundamental de farsă o întâlnim într-o anecdotică rezolvată eu cruzime, într-un neiertător spirit satiric, alături de păcăleli desfăşurate şi încheiate cu umor.

Compararea se dovedeşte fertilă şi în relevarea ironiei, împinsă până la echivoc, şi a pamfletului până la sarcasm, pe tema credinţei şi a practicilor clericale sau a metodelor de educaţie şi învăţătură. Amândoi se dovedesc scriitori renascentişti, lipsiţi de pietate, dacă nu total de credinţă; sigur însă, promotori ai laicizării instrucţiei şi culturii, în general.

În cultivarea glumei, povestitorii folosesc toate formele: de la aluzia înţepătoare, la simpla bufonerie, trecând prin calambur, intervertire de sunete, până la specia superioară a maximelor spirituale. Pentru obţinerea acestor efecte, atât Rabelais, cât şi Creangă exploatează sensurile multiple ale cuvântului, valorile pozitive şi negative produse de clinchetul sunetelor componente. Sinonimiile se transformă în tautologii hazlii, adevăratele şi aparentele contradicţii semantice se metamorfozează în directe sau false paradoxuri. În această sferă a contradicţiilor, structurate umoristic, distingem la povestitorul nostru, în locul largului anticlimax rabelaisian, o mai scurtă antifrază, îndeplinind aceeaşi funcţie a surprizei, fie că obieotull este degradat, fără să stârnească mila, fie că este exagerat lăudat, fără să provoace admiraţie. Regele glumei şi al aluziei picante rămâne însă exprimarea spirituală oare răsare din noianul bufoneriilor, aglomerate adesea în lungi monologuri şi dialoguri. Dacă la Rabelais această dispoziţie ascendentă spre spirit vine din optimismul său robust şi din substanţa rezervelor sale livreşti, la Creangă, această înclinaţie die a da sens aforistic glumei izvorăşte din permanenta sa jovialitate şi din acea asimilare organică a spiritului popular, ţărănesc, hrănit de veacuri cu literatura nescrisă a folclorului.

Înrudirea celor două mari talente, atât de îndepărtate în timp, o

constatăm, de asemenea, în stil. Limbajul lor se caracterizează printr-o mare energie recoltată din limba veche şi bogată a propriului lor popor. Ca scriitori de limbă populară şi cultă, îşi fac adesea simţită prezenţa, spărgând limitele povestirii obiective prin invocări, imprecaţii, interogaţii, apostrofe la adresa cititorului, a lor înşile, sau a tuturor. Acest personalism imprimă caracter liric stilului lor. Din acest lirism se alimentează caracterul şi temperamentul personajelor, care tind să devină atât de independente, de parcă ar vrea să scape de frânele celor ce le-au creat. Din încrucişarea fluxului liric cu cel obiectiv, limbajul personajelor celor doi mari scriitori încetează de a mai fi un simplu mijloc de comunicare, devenind o cale de investigaţie psihologică, de cunoaştere a caracterelor. Simpla privire interioară se transformă în monolog, iar elementara conversaţie în fertil dialog cognitiv, ambele fiind caracterizate, cuprinzând aprecieiea sau huila autorului, dar şi lauda de sine sau autoironia personajului.

Între mijloacele stilistice folosite de cei doi scriitori găsim: repetiţia, enumerarea, comparaţia, metafora, simbolul. Repetiţia este folosită în scopul întăririi efectelor scontate, al simetriei, armoniei sunetelor, dar mai ales, pentru a da energie cinetică frazelor. Repetiţia dinamică sugerează haosul lumii fizice sau linearitatea celei spirituale. Enumerarea şi aglomerarea devin instrumente prin care se ilustrează opulenţa, diversitatea din realitate, dar şi nuanţate trăsături de caracter, angrenate în mod gradat în intenţiile de portretizare, sinonimic sau pleonastic, în finalităţi ironice sau parodice. Angajată mai puţin pe portativ satiric, enumerarea la povestitorul român este mai reţinută, mai rezumativă, decât la Rabelais, care duce acest procedeu până la istovire, până la exasperantă sfârtecare a substanţei văzute şi nevăzute. În ce priveşte comparaţia, semnalăm poziţia specială a celui de al doilea termen, oare este un cuvânt sau o expresie neaşteptată. Datorită funcţiei umoristice, acesta apare dintr-o asociaţie, identificându-se unei noţiuni nu numai surprinzătoare, dar şi dereglată de exagerare sau diminuare. Creangă nu foloseşte comparaţia livrescă ca marele umanist francez, la care adesea termenul cu care se compară suferă un proces de abstractizare. Povestitorul român păstrează al doilea termen plin de vibraţie, acordând asociaţiei întreaga plasticitate, fără să ancoreze, ca Rabelais, în forme coroziv licenţioase ca limbaj. La o privire mai atentă, în opera lor se confirmă prezenţa metaforelor care sensibilizează şi potenţează,

exagerează sau minimalizează dimensiuni ale fenomenelor naturale, proporţiile fiinţelor, calităţi sau defecte ale caracterelor. Energie deosebită se degajă din sensibila asociaţie a vorbelor, dar şi din metamorfozarea acţiunilor. Ca şi comparaţia, metafora nu sensibilizează numai obiecte neînsufleţite sau instincte primare, ci transfigurează sentimente şi pasiuni.

Instrumentaţia poetică atinge un nivel înalt la ambii scriitori când exprimă în mod figurat noţiunile, reflexiile în acte superioare ale spiritului, abordând alegoria şi simbolul.

Evident, utilizarea atâtor mijloace poetice nu putea să-i conducă pe cei doi mari povestitori decât spre poezia prozei sau chiar poezia însăşi. Cadenţe poetice în forme prozodice perfecte, sau mulate după ocazionale cântece, apar în mijlocul frazelor, melodizându-le. Stihurile din interiorul prozei, ca şi cele regulat etajate, din afara ei, sunt imitaţii din poeţi clasici, la Rabelais, sau reproduceri adaptate din marea carte a folclorului, la Creangă. Exercitările poetice aduc un plus de farmec prozei celor doi povestitori universali, sunt o expresie a bucuriei de a trăi.

137. Ansamblul de referinţe ale operei lui Ion Creangă, la tipuri şi prototipuri folclorice originare, la poveşti cuprinse în culegerile folcloriştilor români şi străini sau la romane populare alcătuite de scriitori europeni de prestigiu, ne dă certitudinea originalităţii şi universalităţii povestitorului nostru. Între aceste două entităţi există o strânsă interdependenţă, o reciprocă determinare. La această convingere ajungem în mod analitic şi demonstrativ pe două căi comparatiste: pe de o parte, prin descoperirea originalităţii de autor cult, faţă de o valoare universală cum este folclorul, în formulă orală sau scrisă, iar pe de altă – parte, prin confruntarea cu – povestitori universali apropiaţi sau mai depărtaţi de epoca marelui nostru povestitor.

Din comparaţia cu eposul popular a rezultat distanţa între presupusele şi anonimele variante folclorice, într-un anumit moment al circulaţiei lor, şi poveştile publicate de Ion Creangă. Distanţa incomensurabilă între aceste două entităţi este marcată de faptul că nu găsim în folclorul românesc şi universal o singură variantă care să se identifice cu povestea Creangă. Folclorul este, în primul rând, un izvor de inspiraţie pentru scriitorul nostru, şi nu un obiect de imitaţie. Motivele sale narative sunt smulse din folclor dar în aşa măsură

prelucrate, încât sunt imposibil de identificat în întregime şi reconstituit în vreun basm. Selecţia exercitată, amplificarea episoadelor narative, integrările de motive în dialoguri inventate şi asocierea lor prin contiguitate şi contrast, păstrarea logicei secvenţelor, armarea unităţii artistice cu punţi de legătură, complexitatea personajelor şi personalizarea lor etică sau psihologică, scoaterea acestora din anonimatul folcloric sunt tot atâtea prelucrări artistice pentru transfigurarea, perfecţionarea şi filigranarea eposului popular.

Raportarea la poveştile folcloriştilor români şi străini, publicate înainte, în timpul vieţii sau după Creangă, a ilustrat de asemenea câteva aspecte ale originalităţii şi universalităţii operei acestuia. Prin argumente noi s-a dovedit că în niciun fel de interpretare nu i se potriveşte povestitorului nostru numele de folclorist. El n-a făcut o colecţie reprezentativă a basmului românesc, nu a cules, nu a aranjat şi nu a fixat o anume versiune orală, specifică unei zone geografice. Un asemenea rol aveau să-l joace culegerile noastre de basme pentru teritoriul românesc şi colecţiile străine pentru spaţiile respective.

Comparaţia cu colecţiile româneşti şi străine ne-a confirmat independenţa totală a basmelor humuleşteanului faţă de cele fixate, cu mai multă sau mai puţină exactitate, povestite sau repovestite – cu sau fără fidelitate.

Această independenţă este rezultatul unui tratament original al inspiraţiei folclorice, concretizat într-o bivalenţă paradoxală. Pe de o parte, descoperim o poveste populară ca spirit şi autenticitate, iar pe de altă parte, ne aflăm în faţa unei creaţii culte, valoare literară de o incontestabilă seducţie şi originalitate naţională.

Confruntarea cu scriitorul francez François Rabelais a prilejuit confruntarea plenară, precum şi confirmarea înrudirii peste spaţii şi timp a motivelor fantastice şi realiste, a modalităţilor umoristice şi satirice, a mijloacelor artistice cu care au fost realizate Pantagruel şi Gargantua, Poveşti şi Amintiri din copilărie.

Originalitatea lui Ion Creangă pe plan naţional, afirmată prin unicitate, devine purtătoare de permanenţe literare pe plan universal. Acestea se constituie prin asociaţii valorice, dar şi prin vibraţia aceloraşi instrumente de creaţie, culte şi populare în proporţie, măsură şi intensitate, susceptibile de comparaţie. Totodată, integrarea prozei sale poetice substanţialei forţe spirituale, care este sufletul

românesc, impune pe Ion Creangă pe podiumul universalităţii, între marii povestitori ai lumii.

RESUME

Cette étude se situe parmi les recentes recherches qui admettent l'existence de paralelismes entre courants, écoles, genres littéraires et écrivains meme en dehors d'influences directes ou indirectes, de determinations synchroniques ou diachroniques. Des rapports qui ne sauraient's expliquer par des influences niveleuses ou catalytiques sont ainsi mis en lumière au moyen de structures et de traits nouveaux deceles dans des phénomènes littéraires independents les uns des autres.

L'analyse comparative a été menee dans trois directions differentes. La premiere cherche a établir la distance et les differences (souvent contestees) qui existent entre les contes de Creangă et le conte populaire tel cu'il est exprime par les narrateurs anonymes, sans distinction de leur degre de talent. La deuxième note les differences et les similitudes entre l'oeuvre de Creangă et les variantes, reelles ou hypothétiques, recueillies et publiées par les folkloristes roumains. La troisième tente une confrontation entre l'écrivain moldave et les auteurs de contes ou de romans étrangers entres depuis longtemps dans la conscience littéraire universelle; une place importante, dans ce troisième groupe, est rezervee au paralele entre l'oeuvre de Creangă et celle de Rabelais.

Pour commencer done, l'auteur souligne la distance qui separe les variantes folkloriques presumees, anonymes, a un certam moment de leur circulation, et les contes publies par le grand écrivain. Or, cette difference est incommensurable, puisque l'on ne trouve pas dans le folklore anonyme une seule variante inedite qui's identifice aux contes de Creangă. La selection operee par celui-ci.

1 amplification des scenes, l'integration des motifs par des scenes inventées et leur association par contiguâte ou contraste, le respect rigoureux de la logique des motifs narratifs, le renforcement de l'unite artistique au moyen d'elements de liaison, la dimension et la personnalité ethique et psychologique acquises par les het-os de

Creangă, jusqu'à la parte de leur anonymat par l'attribution de noms symboliques: autant de demarches artistiques accomplies par le grand écrivain dans le but de transformer, de perfectionner et de ciseler le conte populaire traditionnel, anonyme.

Ces qualites sont encore mieux mises en lumière et permettent de cerner de plus pres l'originalite artistique de l'oeuvre de

Creangă şi on compare celle-ci aux contes recueillis et publies par les folkloristes roumains. Un tel paralele demonstre que, a ia difference de ceux-ci, Creangă n-a jamais recueilli des contes: ni seul, ni par des intermediates, ni par correspondance, ni par des enquêtes, ni en les extrayant des livres populaires. Depourvu de toute intention de composer une image globale ou regionale des contes populaires roumains, Creangă sen est simplement souvenu, tels qu'il les a entendus dans son enfance, lorsqu'il a con? u et écrit les siens. Dans aucune forme d'interpretation de l'oeuvre de

Creangă celui-ci ne saurait être qualifie de folkloriste. Un tel qualificatif prete a confusion et a erreur, surtout en ce qui concerne les specialistes étrangers, des lors qu'il rezulte nettement de l'analyse que les contes de Creangă, d'une part, et ceux des folkloristes (recueillis et publies par des noms plus ou moins illustres, avant, pendant ou après notre auteur), d'autre part, different du tout au tout, autant par l'organisation des motifs narratifs que par la modalite de redaction de toute l'oeuvre. Le present ouvrage a procede à l'analyse comparative de l'oeuvre de Creangă par rapport aux folkloristes de langue allemande Arthur et Albert

Schott et Frantz Obert, auteurs de resumes allemands de contes roumains; a Stănescu Arădanul, dont les „Povesci lumesci" (Recits de ce bas-monde) sont inspires des écrivains de langue magyare cultivant la littérature populaire; a I.C. Fundescu, collectionneur de folklore lance par B.P. Haşdeu, le premier qui alt tenul compte des reactions psychologiques des personnages; a

P. Ispirescu, conteur valaque dont le recit obeit a des motivations plus serrees, mais sans atteindre la charge artistique, dynamique et melodique de la prose de Creangă; a N.D. Popescu, qui enjolive les textes sur un ton romantique et populaire voulu; a

I. G. Zbiera, qui a recueilli ses contes dans des lfeux proches de ceux qui ont berce l'enfance de Creangă, d'ou une certaine communaute de vocabulaire.

L'analyse confirme que Ion Creangă se detache de ses predecesseurs comme de ses contemporains par le raffinement artistique de ses contes, par să capacite d'utiliser aussi bien l'inspiration folklorique et les piocedes de l'art populaire pour obtenir

des effets littéraires supérieurs que les moyens de l'art le plus evolue pour exprimer les nuances authentiques de l'incantation populaire. Ces qualites conferent à l'oeuvre de Creangă une valeur et une originalite naţionale qui justifient la place qui lui a été reconnue dans la littérature universelle.

c'est le Français Jean Boutiere, auteur de la premiere monographic sur l'oeuvre de Creangă, qui a situe le plus nettement la place de celui-ci parmi les conteurs étrangers. Le present ouvrage reprend les reperes établis par celui-ci, qui ont eu le don de flatter certains commentateurs roumains, mais d'en contrarier d'autres, tout en faisant les rectifications imposees par l'analyse paralele des textes. Ainsi, şi 1 on compare les contes publies par les frères Grimm dans leur collection celebre... Kinder und Hausmarchen" et les contes de Creangă, on constate que ces derniers ne sont pas nes d'une conception anthologique, ni de criteres tels que la valeur mythologique ou educative des textes, ni de la volonte d'etre fidele à la narration orale, comme cliez les frères Grimm. Le recit de Creangă se situe quelque part à l'intersection de deux sources d'inspiration opposees: les modeles populaires et l'imagination originale. Autrement dit, les contes de Creangă ne sont ni le produit exclusif de l'imagination de l'auteur, bien que celle-ci ne soit jamais absente dans le deroulement de ses souvenirs, ni la reproduction integrale d'un modele populaire, bien cu'ils soient toujours associes a un tel modele ou a tous à la fois. Să creation n obeit pas a des impulsions intellectuelles prealablement precisees, mais a une conception artistique qui procede de determinations intérieures, du plaisir de raconter, de communiquer et de rendre heureux.

Au-delă des faits, îl note des traits de caractere ou d'âme, afin de les comprendre d'abord lui-même et ensuite de les rendre facilement comprehensibles au lecteur; îl fixe des details d'expressions, de gestes comme's îl conversait avec les personnages, pour les obliger de „sortir à la surface" conscient du fait qu'il creă des contes capables de plaire a ceux qui lui ressemblent: aux

„Messieurs", aux enfants, a tout le monde.

D'autres qualites de conteur de Creangă sont mises en lumière par la comparaison faite entre lui et un contemporain: Hans

Christian Andersen. Pour l'écrivain danois, le conte ne semble guerre être cu'une realite decantee dans le souvenir, transformee en

conte par le reve ou par un ortilege, modelant tout selon l'univers imaginaire de l'enfant. A la difference de Creangă, qui raconte le fantastique en lui creant une ambiance claire et rassurante, Andersen voit dans le reve le moyen de mettre en oeuvre des forces malefiques surnaturelles et de donner des tonalites tenebreuses a des paysages mirifiques.

Chez Creangă, le fantastique suggere le monde physique et spirituel d'ici-bas. Ses personnages, notamment ses personnages principaux, regressent dans le fantastique. qu'ils partent ou non, ils sont tellement humanises cu'ils freinent l'imagination de l'écrivain, qui transforme en realite les fantasmes du folklore.

D'une part, Andersen, qui se creă a partir du folklore une trajectoire vers un fantastique nebuleux et un monde mirifique en miniature, auquel îl infuse des intentions satiriques, et qui deploie largement les ales d'une fantaisie poétique inepuisable, a invents le conte danois; d'autre part, Ion Creangă, abordant un fantastique plus terre à terre, qu'il agremente de bonne humeur, fond tout l'or du folklore universel dans le moule du conte roumain.

Un trăit commun aux deux auteurs est le gout pour la reflexion ironique. La parente entre les deux oeuvres devient sensibile par la revelation d'un meme type populaire qui se manifeste par la tendance a ridiculiser ingenument les faiblesses humaines. Mais cette parente comporte des nuances: l'ironie de l'écrivain danois apparaît dans Taction, au-delă du personnage;

celle du narrateur roumain est exprimee le plus souvent par le personnage lui-même et elle est toujours renforcee par la sagesse populaire concentrée dans les dictons et les proverbes dont le texte est farci. En general, la puissance de leur ironie est produite par un contraste, par un choc entre les termes, et non par un developpement paralele. Un procede commun aux deux écrivains, quoique assez rare chez les auteurs de contes, est le recours à l'explication ironique. Le conteur danois l'utilise pour ecarter les afirmations de leur sens logique et habituel; chez Creangă, elles ne sont pas declenchees par une reaction autre que celle reelle don't elles's ecartent, mais elles sont du domaine de l'absurde. Le plus souvent, les explications ironiques ridiculisent, par leur caractere absurde, la tristesse et la souffrance memes, annulant par une demarche tonique ce qui pourrait les justifier et y introduisant en échange l'espoir.

Le paralele entre les deux écrivains a abouti a une dissociation en ce qui concerne leur vision de la nature. Les descriptions impressionnistes d'Andersen sont souvent completees par des tableaux somptueux, baignant dans une vegetation luxuriante d'essence baroque. Pour le conteur roumain, la nature n'est pas un obiect de contemplation, l'incitant à la creation de tableaux independents, enchanteurs par eux-memes, comme chez Andersen. L'on est en presence ici d'un double precede de notation D'une part îl construit une image dynamique au moyen d'une rapide enumeration de termes, d'autre part il a recours a des notations visuelles, produit de l'observation directe ou rezultat d'une notation antérieure, sans valeur generalisatrice done, mais seulement particuliere et complementaire. Le defaut d'aptitude critique chez Creangă est une illusion critique, surtout pour qui n observe pas son caractere interrompu et alternant. Ce qui rend, de meme, le precede descriptif dificile a percevoir, c'est le fait que la notation auditive ou visuelle est intimement mêlée à la relation des eveniments, au flux epique debordant d'elements cinétiques, qui sont en échange negligéables dans les traditionnelles et compactes descriptions picturales. L'integration des elements descriptifs en une rapide succession donne au texte un tel mouvement que seule l'impression narrative subziste. Creangă se garde bien de decrire des „coins de nature", car il est convaincu que les descriptions excesive dans lesquelles se complaât la „bonne littérature" ne fait cu'edulcorer le conte populaire, auquel lui, pour să part, cherche avant tout a conserver le charme de l'authenticite.

Plus on remonte l'echelle des temps, plus la confrontation de

Creangă avec les contours européens devient ardue. Le meme

Jean Boutiere qui a dit que l'écrivain roumain est „un folkloriste comme les frères Grimm" ajoute cu'il est „avant tout, un artiste comme Perrault". Pour certains commentateurs roumains, il s'agit la „d'un honneur qu'on nous fait en mettant les contes de

Creangă au premier plan de la littérature européenne" ou, au contraire d'une „curieuse căcită du monographiste français". Pour cu'une comparaison soit possible, opinait George Călinescu, il faut partir de la modalite de presentation des faits. Perrault, dans ses contes, est le porte-parole de son temps et de son milieu; îl decrit la vie de cour, son exuberance est pleine des reverberations et des preciosites de la vie de salon. Il en va tout autrement chez Creangă,

dont les personnages, meme lorsque ce sont des empereurs et des rois, vivent au-delă de l'histoire et de la civilisation. Îl presents les faits dans une vision mythique, qui ne correspond à la realite roumaine que dans ses coordonnées fundamentales. L'analyse comparative montre que le conteur français est soumis a des finalites ethiques, îl arrache le lecteur au monde des fantasmes et modifie les eveniments dans le sens des idées comprises à l'avance dans „Les moralites". Au contraire, exempt de telles preoccupations moralisantes, l'écrivain roumain recree le monde mirifique du conte avec toute să charge de significations dans le monde rural.

L'afirmation de Jean Boutiere suivant laquelles les deux écrivains emploient le meme langage populaire est a notre avis discutable. Le critique français a sans doute ete frappé, dans le langage elegant et choisi de Perrault et de ses personnages, par certaines expressions archai ques ou par certaines resonances populaires dans l'onomastique, mais ces aspects de surface ne sauraient en aucun caz être mis sur le meme plan que le langage populaire entierement assimile et sublime des contes de Creangă. De meme, l'assertion que les deux écrivains ont „le meme esprit de qualite" ne nous paraît pas exacte. Certes, l'esprit ne fait pas defaut chez le conteur français, mais il apparaît plus souvent dans les tirades monologuees de l'auteur que dans les reparties de ses personnages et il conserve le caractere elegant et frivole des manieres de cour. Tout autres sont les speculations spirituelles de Creangă, qui sont genereusement repandues dans le flux de la conversation. Elles forment un ensemble d'intentions, qui percent a travers les dialogues des personnages et a travers leurs abundants monologues, tantot volontairement prolixes, tantot sublimes en verités generates puises dans les proverbes et les dictons, a travers miile subtilites accompagnees de clins d'oeil complices, a travers des paradoxes faux ou vrais, pousses jusqu'à la limite de l'ambiguâte, a travers des allusions ironiques ou des euphemismes transparents.

D'amples developpements sont rezerves dans l'étude à la comparasion entre Creangă et Rabelais. Reprezentants l'un et l'autre d'époques lumineuses, les deux écrivains ont comme premier trăit commun la volupte de la vie reelle, qui les mene vers l'âme du peuple, connue ou inconnue, vers să littérature écrite ou non écrite. L'appel cu'ils font au folklore n'est pas imitation, mais election. Ils assument la

valeur universelle du folklore dans son expression naţionale. Par la selection cu'ils operent sur celui-ci, par la transformation cu'ils font subir a ses idées et a ses sentiments, ils lui ouvrent l'acces à l'universalite. Dans leur maniere d'utiliser la source folklorique, il existe toutefois une difference: les livres du roman rabelaisien ont à l'origine un folklore livresque, tandis que les contes de Creangă sont directement lies au folklore oral. Mieux: l'écrivain français ajoute a cette source de nombreux elements puises dans les oeuvres classiques, de sorte que son humanisme acquiert un double aspect, populaire et erudit; Creangă, lui, retourne sans cesse à la loquacite et à la sagesse du peuple don't il fait pârtie, developpant ainsi un humanisme eclaire par le folklore. Ces deux formes d'humanisme ont pourtant en commun d'etre une synthèse entre la fiction fantastique et l'observation realiste, synthèse qui met en valeur un esprit libre, cultivant le respect de la dignite humaine et la volupte de vivre dans la joie et la confiance.

Le paralele entre les geants des deux écrivains revele une modalite fantastique commune, mais avec de nettes differences.

En premier lieu, les geants de Creangă reprezentent le gigantisme de certaines fonctions physiologiques et l'exacerbation de certaines dimensions, alors que ceux de Rabelais sont des personnes gigantesques. Les personnages du romancier français sont monumentaux, ceux du conteur roumain sont caricaturaux. En second lieu, malgré leur caractere monumental, les personnages de Rabelais ont des proportions colossales, mais neanmoins limitees;

ceux de Creangă ont des proportions incommensurables, cosmiques. Ce qui, du reste, n empeche nullement ces deux types de geants de se rejoindre sur un fond commun ethique et de nourrir les memes sentiments humains.

On constate chez les deux écrivains, au-delă de la dimension gigantesque, un clargissement de l'univers fantastique, marque chez Rabelais par des aspects magiques et chez Creangă par des elements du merveilleux chrétien, ţormules pozitivement ou simplement suggeres. L'analyse montre en outre cu'à la difference du monde fantastique de Rabelais, ou la loi du gigantisme est maîtresse, Creangă ajuste a sa vision deux clefs: d'une part, celle de l'amplification parfois sans limite des qualites et états humains; d'autre part, celle de la reduction des imaginations surnaturelles jusqu'a des proportions

normales. Şi a ces coordonnées du fantastique on rapporte celles du reel, on releve entre le roman français et les contes roumains des correlations differentes.

Alors que chez l'écrivain français on decouvre, derrière ses exagerations fantastiques, un monde reel, particularise, depuis le paysage pittoresque jusqu'aux delimitations géographiques, depuis des caracteres de comedies jusqu'a des personnages reels, identificables sous leurs surnoms ou a travers les anagrammes, chez le conteur roumain il est permis de parler d'une realite dans ses coordonnées generales, d'une ruralite ethique naţionale, vue sous son aspect permanent, issue de l'invention epique du folklore sans aucune intention de coder telles regions ou tels personnages.

L'art des deux écrivains met tres nettement en valeur la categorie esthétique du comique, mais la question qui se pose est de savoir şi et dans quelle mesure Rabelais et Creangă sont avant tout des humoristes, ne visant cu'a leur propre divertissement et a celui de leurs lecteurs, ou des auteurs satiriques qui donnent a leur comique une finalite critique, morale et sociale. Par une curieuse coincidence, les commentateurs tant étrangers que roumains ont reconnu chez les doux écrivains une nature soit exclusivement humoristique, soit exclusivement satirique. Or l'examen critique de ces opinions, ainsi que des deux oeuvres, montre que celles-ci obeissent a une double intention: humoristique et satirique. Leur vision est modelee selon l'element de la narration et le moment affectif. L'attitude satirique et humoristique se manifeste ainsi par des modalites qui empruntent a leur tour des motifs et des precedes comiques. Certes, ces modalites's interpenetrent souvent et les aspects burlesques d'une part, grotesques de l'autre's entremelent dans une sarabande continuelle. Chez l'écrivain roumain, c'est plutot le burlesque qui domine, qui tend a s-affranchir du grotesque par la gratuite de la farce et le gout pour l'anecdote humoristique.

Un autre domaine ou la comparaison se revele fertile, c'est celui de l'ironie jusqu'a 1 equivoque et du pamphlet sarcastique pratiques par les deux écrivains à l'egard du dogmatisme et du clericalisme, ou de l'education et de l'enseignement. Elle fait decouvrir chez tous les deux le manque de piete, şi non le manque de foi, le mepris des canons et de ceux qui's y conforment, en veritables promoteurs de la l-ai cisation de l'education et de l'enseignement.

En dehors de ees formes da comique, on distingue la plaisanterie, l'anecdote, le mot d'esprit, au hasard des situations et des eveniments comiques qui mettent en oeuvre la mimique, les gestes et les paroles appropries, concentres dans des expressions ou la subtilite de la pensée s-allie à l'audace des associations. A

ces moules traditionnels du comique s-ajoutent des formes specifiques, originales, telles que l'anticlimax comique ou seulement l'antiphrase comique, les étymologies fantaisistes, les finales bouffonnes, les jeux de mots et de sons, les scenes desopilantes absurdes, les tautologies reelles ou fausses. Dans le maniement de ces procedes, l'analyse s'est efforcee de faire la distinction entre leur mode d'expression plutot fruste chez Rabelais et plutot allusive chez Creangă qui, a quelques exceptions pres, ne franchit pas les limites de l'equivoque.

Les differences specifiques entre les deux oeuvres, depuis la structure narrative – celle du roman chez Rabelais, celle du conte chez Creangă – jusqu'a leur manifestation dans les differents moyens caracteristiques pour la prose – l'episode narratif, la description pittoresque ou simplement enumerative, le portrait plethorique ou restreint, la scene dramatique ou comique – ont ete etudiees avee une attention particuliere.

La langue et le style de ces deux artistes de la parole sont marques par leur caractere populaire, celui du langage parte, direct et simple, patine par la poésie des âges. Une difference capitale existe pourtant entre eux, decoulant du fait que chez Rabelais on de cele un double aspect du langage. Pour la relation habituelle des faits de ses personnages, l'écrivain français a recours au parler populaire dans ce qu'il a de plus colore et de plus expressif; en eehange, dans ses requisitoires de scolastique medievale, dans ses discours ciceroniens et autres developpements savants non deformes par les effets satiriques ou comiques, îl manie une langue choisie, d'un style bleve, souvent calquee sur les auteurs classiques, pleine de neologismes, de syllogismes, de maximes et de citations. Chez Creangă, au contraire, on releve un univers unique, qui's exprime dans un langage unique, ne depassant point la pensée, la sensibilite et le parler populaires, meme și les milieux et les idées different. Eduque à l'école folklorique de l'expression orale, Creangă ajoute à la langue un degre de raffinement rustique qui ravit le lecteur cultive, forme au style des grands

prosateurs. Les aspects aparentes de l'expression orale ont ete examines paralelement chez l'auteur et chez son inter

„Locuteur, ainsi que dans l'euphorie verbale qui se manifeste sous forme de discours ou de monologues. Les moyens de style ont, de mame, ete examines paralelement, avec une attention partieuliere pour les procedes a resonances specifiques.

Une autre caracteristique commune aux deux grands écrivains est la poésie. Celle ei se manifeste tantot par des images suggestives, situées parmi les elements de la prosodie: le vers, le rythme, la rime; tantot par la predisposition subiective des deux écrivains a prolonger l'expression en prose au moyen du rythme intérieur. Le syncretisme de la prose et des harmonies poétiques n empiete pas sur la qualite narrative des oeuvres, auxquelles îl confere un double aspect: epique et lyrique. Leurs exercices poétiques ajoutent un charme supplementaire à la prose des deux grands conteurs de la joie de vivre.

L'ensemble de references auxquelles l'oeuvre de Creangă a été soumise dans le present ouvrage – par rapport aux types et aux prototypes folkloriques originels, aux contes compris dans les recueils de folklore roumain ou étranger et aux romans populates dus a des écrivains étrangers de grand prestige – mettent en valeur l'originalite du prosateur roumain et le caractere universel de son oeuvre. L'originalite de Creangă sur le plan national conferee par son unicite est ainsi confirmee par să permanence littéraire sur le plan universal.

Traduction du resume

RADU CREŢEANU

INDICE DE NUME

A

INDICE DE POVEȘTI

INDICE DE PERSONAJE

SUMAR

I.
t

Lector: MARIA SIMIONESCU
Tehnoredactor: AURELIA ANTON
Bun de tipar 11-VII-I978. Tiraj 10.110 ex. broşate.
Coli ed. 21, 53. Coli tipar 25.
Tiparul executat sub comanda nr. 1244 la întreprinderea colio rafică Galaţi
B-dul George Coşbuc 223 A Galaţi.
— Republica Socialistă România